

МАЛЕВИЧ

The background is a complex abstract composition of various geometric shapes and colors. It includes large areas of orange, grey, and red, along with smaller shapes in blue, green, and purple. The shapes are layered and overlap, creating a sense of depth and movement. The overall style is reminiscent of early 20th-century abstract art, possibly related to the De Stijl or Suprematist movements.

ХУДОЖНИК И ТЕОРЕТИК

МАТЕВУЧ

AVANT-GARDE



АВАНГАРД

МАЛ

ЛЕВИЧ

Художник и теоретик

Авторы статей:

Евгения Николаевна Петрова

Йоуп М.Йоустен

Ирина Анатольевна Вакар

Шарлотта Дуглас

Евгений Федорович Ковтун

Дмитрий Владимирович Сарабьянов

Ирина Ниссоновна Карасик

Галина Леонтьевна Демосфенова

Йоуп М.Йоустен

И.А.Вакар

Художники

Михаил Александрович Аникст

Константин Евгеньевич Журавлев

Шарлотта Дуглас

Е.Ф.Ковтун

Д.В.Сарабьянов

И.Н.Карасик

К.С.Малевич

Предисловие и публикация
Г.Л.Демосфеновой

6 О Малевиче

**8 Хронология жизни
Казимира Малевича**

**28 Годы учения Казимира
Малевича в Москве.
Факты и вымысел**

**56 К вопросу
о философских истоках
беспредметного искусства**

104 Начало супрематизма

**142 Малевич в эпоху
'Великого перелома'**

**192 Малевич в суждениях
современников**

**199 В моем живописном
опыте...**

226 Примечания

230 Библиография

233 Список иллюстраций

О Малевиче

Казимир Малевич — один из величайших реформаторов в искусстве XX века. Он первым подошел к пределам, исчерпывающим выразительные возможности живописи в традиционном ее понимании.

Открытый им супрематизм, пожалуй, наиболее радикальное из художественных направлений первой половины нашего столетия, до сих пор не утратил своего влияния. Особая значимость Малевича заключается еще и в том, что его художественные идеи не только сохранились, но продолжают плодотворно существовать, несмотря на десятилетия почти подпольного существования.

Творческий путь Малевича — принципиален и поучителен, его судьба — драматична, насыщена духовными и биографическими коллизиями. Малевич пришел в искусство в 1900-е годы, в пору его бурного расцвета в России. Яркие имена, прекрасные произведения, богатое разнообразие направлений определяли подъем российской художественной культуры тех лет. Попав в эту бурлящую атмосферу, Малевич какое-то время дышал ее воздухом, набирался опыта и живописной культуры. Но скоро его перестали удовлетворять современные эстетические принципы. Поиски собственного пути с нуля, за пределами нуля завершились появлением «Черного квадрата» — произведения, знаменующего собой новую эру в искусстве.

С тех пор для одних Малевич становится богом, для других — дьяволом, ниспровергающим привычные основы.

По существу именно эти две ипостаси, без оттенков, надолго закрепляются за именем художника. Скандальный миф Малевича, заслоняя собой сложную и гигантскую его фигуру, дошел и до наших дней. Главная причина его живучести — трудное время, в которое жил и творил Малевич. Своими тяжелыми жерновами оно переломало и перекорежило его собственную судьбу, судьбу его наследия и наследников, трансформировало до неузнаваемости сам образ художника.

Шумно и блистательно начавшаяся карьера живописца-новатора, педагога, теоретика, деятеля культуры оборвалась. Малевича постигла судьба многих его современников, не умевших подлаживаться, позволив, правда, ему умереть не в камере или в лагерях, а в собственной постели, в присутствии близких.

Драма творческой биографии, по существу прерванной насильно, трагическим отсветом легла и на созданное Малевичем. Страстный проповедник нового искусства, мессиански к нему относившийся, Малевич не случайно в 1924 году становится руководителем Института художественной культуры. Он был не просто готов к осмыслению реально происходивших в искусстве перемен. Уже с середины 1910-х годов Малевич стал одним из самых активных носителей эстетического обновления. Группой выдающихся художников и мыслителей, возглавляемой Малевичем, была продумана последовательная программа, разработаны специальные курсы лекций. Но ренессансное по духу начинание было грубо прервано. Институт художественной культуры в 1926 году закрыт. Его коллекции, собранные при непосредственном участии Малевича из мастерских и с выставок современных художников, переданные Русскому музею, вскоре постигла та же участь. Они оказались под запретом. Среди работ, надолго исчезнувших в фондах музея, были и произведения самого Малевича. Чудом их удалось спасти от полного истребления.

Но это была не вся коллекция Малевича. История другой части наследия художника сложилась не менее, а может быть, и более драматично.

В марте 1927 года Малевич привез в Берлин для показа на выставке картины, рисунки и теоретические таблицы. Вынужденный в июне того же года вернуться домой, не дождавшись открытия экспозиции, Малевич оставил произведения на попечение одного из друзей. Он намеревался вскоре снова приехать в Берлин, чтобы отсюда совершить турне по странам Европы. Но жизнь распорядилась иначе. Малевичу больше не суждено было увидеть свои творения. Некоторые из оставшихся в Берлине работ были проданы в Америку еще при жизни художника, другие, с приходом к власти нацистов, друзья вынуждены были прятать как символы большевизма и абстракционизма, равно ненавистные Гитлеру.

Спустя два десятилетия после второй мировой войны работы, вывезенные Малевичем из Ленинграда, попали в городской музей Амстердама. Здесь они нашли пристанище и увидели свет в прекрасных

экспозиционных залах. Так основная часть наследия Малевича оказалась в двух странах — Советском Союзе и Нидерландах. Долгие годы не было никакой возможности показать эти две коллекции вместе. Наконец такое время настало.

В ноябре 1988 года в Ленинграде на выставке в Русском музее, с которым Малевич был тесно связан в последние годы своей жизни, впервые за прошедшие пять десятилетий висели рядом его произведения, принадлежащие теперь музеям Советского Союза и Голландии. Дальше маршрут выставки лежал через Москву в Амстердам. В каждом городе она была с восторгом принята зрителями. Картины, рисунки, архитектурные идеи, эскизы к опере «Победа над солнцем», пробы в архитектурном дизайне, показанные в Ленинграде, Москве и Амстердаме, истинно воскресили Малевича, раскрыли нынешнему поколению силу и масштаб его личности.

Зрители воочию увидели художника, прошедшего через увлечение импрессионизмом, кубизмом, футуризмом и преобразившего эти мировые достижения в глубоко индивидуальный и в то же время универсальный художественный мир.

Образ Малевича, ставший легендой в наши дни, обрел осязаемый облик. Произошло огромное событие, особенно для соотечественников художника, практически не знакомых с его произведениями с начала 1930-х годов.

Как ни странно, но это не означает, что Малевича вовсе не знали. Парадоксально, но слава опередила реальное знакомство с творчеством мастера. Из его работ были доступны для обозрения единицы, и то лишь тем счастливым, кто бывал в Амстердаме, Нью-Йорке или еще нескольких городах, где экспонировались немногие картины художника. Малевича воспринимали главным образом по репродукциям, число которых тоже было весьма ограничено. Даже исследователи не всегда могли проверить свои выводы, сопоставив их с подлинным изобразительным материалом.

Тем не менее изучение творчества Малевича, как и вообще русского авангарда, уже довольно давно набирает силу, особенно на Западе. Отнюдь не по вине советских историков искусства у нас этот процесс только недавно получил легальные права. Не случайно в отечественном искусствознании так мало современных работ, посвященных русскому авангарду. Естественно, не успели сформироваться школы по изучению этого сложного и многообразного явления. Но интерес к искусству первых десятилетий XX столетия велик и все время усиливается. Изобразительный материал и теоретический, сосредоточенный в архивах и музеях страны, — огромен. Разработка его требует сосредоточенных усилий многих исследователей.

Фигура Малевича в истории русского авангарда — одна из центральных. Художник, теоретик, учитель — в разных обликах Малевич предстает на страницах этой книги. Авторы уточняют некоторые биографические сведения, наполняют новыми фактами и наблюдениями общую канву жизни художника. Взаимоотношения с художественной и научной интеллигенцией своего времени, степень и характер влияния философских и эстетических учений той поры, смысл и соотношение собственных теорий с творчеством, легенда и мифология Малевича также исследуются авторами. Все это — важные и значительные вехи в процессе осмысления его творческого наследия.

Впервые, пожалуй, во всяком случае для отечественного читателя, с достаточной ясностью раскрывается суть супрематизма, время и обстоятельства, сопутствовавшие зарождению этого таинственного еще для многих направления. Что касается источников, оказавших влияние на стилистику и генетику крестьянских образов Малевича, — эти проблемы давно занимают внимание исследователей. Но однозначного ответа на этот кардинальный вопрос в существующей литературе пока нет. Искусствоведы придерживаются разных точек зрения на этот счет. Одни видят корни крестьянских образов, к примеру, в творчестве Пикассо или в африканском искусстве, другие — в русских иконах. Эти расхождения вполне объяснимы прежде всего как естественные различия в исследовательских подходах. Кроме того, они свидетельствуют о том, что еще слишком мало известно о Малевиче и его творчестве. Не введены в обиход многие документы, лишь фрагментарно опубликованы его теоретические трактаты, слишком недавно существует практика толкования произведений художника. Потому так нужны сейчас самые разные по жанрам и концепциям работы, посвященные Малевичу.

Эта книга — первый опыт коллективных усилий, предпринятых учеными разных стран по изучению жизни и творчества Малевича. Будем надеяться, что вслед за выставками Малевича в Ленинграде, Москве и Амстердаме, каталогом его работ, вышедшим в 1988 году, сборник будет полезен любителям искусства и исследователям русского авангарда.

Изучение его истории у нас в стране только начинается. Кончилось время, когда можно было ссылаться на обстоятельства. Теперь от нас зависит, как далеко и глубоко мы продвинемся по пути возврата ценностей отечественной культуры, их осмысления и обогащения современного искусства собственными традициями.

Хронология жизни Казимира Малевича

1878

Казимир Северинович Малевич родился 11(23) февраля в Киеве, в доме тетки. Родители Северин Антонович (1845—1902) и Людвиг Александровна (1858—1942) по происхождению были поляками.

«Обстоятельства, в которых протекала моя жизнь детства, были таковы: отец мой работал на свекло-сахарных заводах, которые по обыкновению строятся в глубокой глуши, в отдалении от больших и малых городов» (К.Малевич. Главы из автобиографии художника. Собрание Н.И.Харджиева, Москва).

1890

Примерно в 1890 году отец переводится на завод, который находился в селе Пархомовка, около Белополья, на железнодорожной линии Киев — Курск, а четыре года спустя — на завод в Волчке, расположенный западнее, на той же железнодорожной линии.

1894

В Пархомовке Казимир оканчивает пятиклассное сельскохозяйственное училище. «Деревня <...> занималась искусством (такого слова я не знал тогда). <...> Я с большим волнением смотрел, как делают крестьяне росписи, и помогал им вымазывать глиной полы хаты и делать узоры на печке. <...> Вся жизнь крестьян меня увлекала сильно <...>

Вот на этом фоне во мне развивались чувства к искусству, к художеству» (К.Малевич. Главы из автобиографии...).

Из Волчка переезжает в Конотоп.

«Тюбики, палитра, кисти, зонтики, стул складной с самого Белополья не давали мне покоя. Мне было 16 лет, я уже рисовал, как мне казалось, все, и коров, и лошадей, и людей, как рисовали художники в журналах» (К.Малевич. Главы из автобиографии...). Ему удается поступить в Киевскую рисовальную школу.

1896

Семья Малевичей переезжает в Курск, где отец поступает на работу в управление железной дороги. «Город Курск в будущей моей биографии займет большое место. Работа моя в Курске развивалась под влиянием «передвижников» Шишкина и Репина, с которыми я был знаком по репродукциям. Природа стала для меня той действительностью, которую нужно в полной правдивости передать в этюде» (К.Малевич. Главы из автобиографии...). Среди чиновников, работавших в управлении железных дорог, были ценители искусства и художники-любители, с которыми он знакомится и совместно создает ателье и кружок любителей искусства. К ним присоединяются два художника с академическим образованием. «На тусклом фоне курского бытия наш кружок был настоящим вулканом жизни искусства. <...> Я действовал по линии живописной, но был со мной еще один друг, теперь всему музыкальному миру известный композитор Николай Рославец. Он действовал по линии музыкальной» (К.Малевич. Главы из автобиографии...).

Чтобы заработать средства на жизнь и учебу в Москве, он поступает на службу в технический отдел управления железной дороги чертежником.



1

1904

Едет осенью в Москву, где посещает Московское училище живописи, ваяния и зодчества. «Еду. Это был 1904 год. Еду я уже как художник-импрессионист, принимавший участие в выставках» (К.Малевич. Главы из автобиографии...). Весной возвращается в Курск, где до осени работает на природе и где его работы приобретают неоимпрессионистический характер. Осенью снова возвращается в Москву.

«Москва иконная опрокинула все мои теории и привела меня к третьей стадии развития. Через иконописное искусство я понял эмоциональное искусство крестьян, которое любил раньше, но не уяснил всего того смысла, который открылся после изучения икон» (К.Малевич. Главы из автобиографии...).

1906

Учится в студии Ф.И.Рерберга.

1907

Выставляет два этюда на 14-й выставке «Московского товарищества художников». Это первое известное нам упоминание его работ в каталоге. В конце года братья Давид (1881 — 1967) и Владимир Бурлюки организуют в Москве вместе с другими художниками, среди которых были Гончарова и Ларионов, первую из серии выставок, проведенных в Москве и Петербурге под названием «Венок». На первой выставке «Золотое руно», проходившей в апреле-мае, наряду с работами таких русских художников, как Гончарова и Ларионов, было широко представлено новое французское искусство произведениями Боннара, Брака, Ван Гога, Ван Донгена, Вюйара, Глеза, Гогена, Дерена, Ле Фоконье, Матисса, Метценже, Редона, Сезанна, Синьяка.

1908

Гуашь «Отдых» отражает его растущий интерес к русским иконам и фольклору.

Принимает участие в 15-й и 16-й выставках «Московского товарищества художников». На проходившей в конце года 16-й выставке показывает «Эскизы фресковой живописи».

1909

В январе-феврале на второй выставке «Золотое руно» экспонируется кубистическая работа Брака, работы Дерена, Ле Фоконье, Матисса, Ван Донгена.

Малевич знакомится с Софьей Михайловной Рафалович и вступает во второй раз в брак.

В конце года в последний раз принимает участие в выставке «Московского товарищества художников».

1910

В декабре принимает участие в первой из серии московских выставок «Бубновый валет», организованной Ларионовым и Гончаровой. Выставляет работу «Купальщицы» и два полотна с изображенными на них фруктами.



2



3

2 М.В.Матюшин (слева), К.С.Малевич и А.Е.Крученых в Уусикиркко. 1913
В руках Крученых — вариант обложки книги «Трое» работы К.С.Малевича

3 Картины К.С.Малевича на выставке «Ослиный хвост». Москва. 1912

1911

Показывает на «Первом Московском салоне» три серии работ: в первой, «Желтой серии», изображены святые и ангелы; во второй, «Белой серии», относится работа «Отдых»; в третьей, «Красной серии», есть изображения купальщиков, купальщиц и бань. В апреле-мае вместе с московскими художниками Д. и В.Бурлюками, Гончаровой, Ларионовым, Моргуновым и Владимиром Татлиным (1885—1953) принимает участие в третьей выставке петербургской группы «Союз молодежи».

Ларионов и Гончарова отделились от «Бубнового валета», ставшего к тому времени объединением живописцев. Поэтому в марте, сразу же после второй выставки «Бубнового валета», они с другими близкими им по духу художниками организуют выставку под названием «Ослиный хвост». В ней принимали участие Малевич, Степанова, Моргунов, Шевченко, Татлин и Марк Шагал (1887—1985). Малевич выставляет большую группу работ в неопримитивистском стиле, на которых изображены крестьянская жизнь и природа.

Знакомится с Михаилом Матюшиным (1861—1934), приехавшим в Москву для организации сотрудничества между «Бубновым валетом» и петербургским «Союзом молодежи». Так началась между ними дружба, продлившаяся всю жизнь.

В конце года на выставке «Современная живопись» показывает пять работ, среди которых были «Женщина с ведрами и ребенком», «Жница», «Косарь», «Голова крестьянина».

Сразу же после этого принимает участие в пятой выставке «Союза молодежи» в Петербурге, выставив работы «В поле», «Косарь», «Портрет И.В.Клюна».

В декабре В.Бурлюк, Крученых, Хлебников и Маяковский распространяют свой манифест «Пощечина общественному вкусу», в котором они отстаивали право поэта на неограниченное «словотворчество и словоношество».

1913

3 января вместе с Д. и В.Бурлюками, Моргуновым и Татлиным становится членом «Союза молодежи».

В феврале пишет М.Матюшину о том, что «кубофутуризм» является единственно правильным путем в живописи.

23 марта говорит о современном искусстве на первом из двух вечеров-дискуссий, организованных «Союзом молодежи».

В марте-апреле принимает участие в выставке «Мишень», организованной Ларионовым в Москве. В ответ на ларионовскую интерпретацию футуризма — лучизм он создает свои изображения форм, как бы покрытых металлом: «Утро после вьюги в деревне», «Женщина с ведрами», «Точильщик», «Лесоруб».

В июле Матюшин приглашает Малевича и писателей Хлебникова и Крученых вчетвером, по просьбе петербургского «Союза молодежи», сочинить оперу. Матюшин, Малевич и Крученых с 18 по 20 июля находились в Уусикиркко (ныне Каланти на побережье Финского залива около Турку), где проходила встреча, которую они называли «Первым всероссийским съездом



4



5



6

- 4 «Алогичный портрет» футуристов
Слева направо: М.В.Матюшин,
А.Е.Крученых, К.С.Малевич
Петербург. 1913
- 5 Картины К.С.Малевича на 16-й
Государственной выставке. Москва. 1919
- 6 Картины К.С.Малевича на выставке
«Трамвай В». 1915. Петроград

футуристов». Съезд завершился публикацией манифеста, в котором объявлялось о создании, в результате совместной деятельности, оперы «Победа над солнцем». Кроме того, авторы заявляют о том, что они являются сторонниками разрушения чистого русского языка; отжившего хода мысли, основанного на каузальных законах; легкомысленности и красоты дешевых художников и писателей, постоянно создающих все новые и новые произведения.

3 и 5 декабря в петербургском Луна-парке исполнялась опера «Победа над солнцем», текст для которой написал Крученых, музыку — Матюшин, а Малевич сделал эскизы декораций и костюмов. Пролог к опере написан Хлебниковым.

На проходившей в то же время седьмой, и последней, выставке «Союза молодежи» Малевич выставил две группы работ: к одной, датированной 1912 г. и названной «заумный реализм», относились изображения форм, как бы покрытых металлом; другая, датированная 1913 г., называлась «кубофутуризм».

1914

В январе Малевич опять посылает работы на выставку «Бубнового валета» (уже четвертую). Помимо трех работ, изображенных на маленькой обзорной фотографии, он представил «Портрет Матюшина». В последнюю неделю января в Россию приезжает вождь футуризма Ф.-Т. Маринетти. 8 февраля в Москве проводит вместе с Моргуновым футуристическую «демонстрацию» на Кузнецком. Отвороты их пальто были украшены красными деревянными ложками. 19 февраля выступает в качестве оппонента на вечере-дискуссии о современном искусстве, организованном объединением «Бубновый валет».

В марте-апреле, по приглашению Н.К.Кульбина, выставляет три работы в «Салоне независимых» в Париже.

21 февраля он и Татлин отказываются от членства в «Союзе молодежи». 1 августа. Германия объявляет войну России. В первые месяцы войны Малевич рисует шесть антинемецких агитационных плакатов в стиле русского лубка. Другие плакаты созданы Ларионовым, Д.Бурлюком и Лентуловым. Маяковский пишет тексты.

1915

В марте-апреле принимает участие в организованной в Петрограде Иваном Пуни (1894—1956) и его женой Ксенией Богуславской (род. 1892 г.) «Первой футуристической выставке Трамвай В». Выставляет работы «Авиатор», «Дама у афишного столба», «Дама в трамвае», «Англичанин в Москве». В выставке также принимали участие Иван Ключ (1873—1943), Моргунов, Любовь Попова (1889—1924), Ольга Розанова (1886—1918), Татлин, Надежда Удальцова (1886—1961) и Экстер. На открытии выставки костюмы участников были украшены красными деревянными ложками.

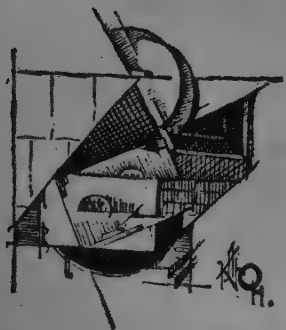
В сентябре Пуни неожиданно для Малевича посещает его мастерскую и, таким образом, мир преждевременно узнает о самой новой работе Малевича, которой он хотел всех удивить в декабре на второй футуристической выставке, организованной Пуни.



7

А. Крученых,
И. Ключ,
К. Малевич.

ТАЙНЫЕ ПОРОКИ *академиков*

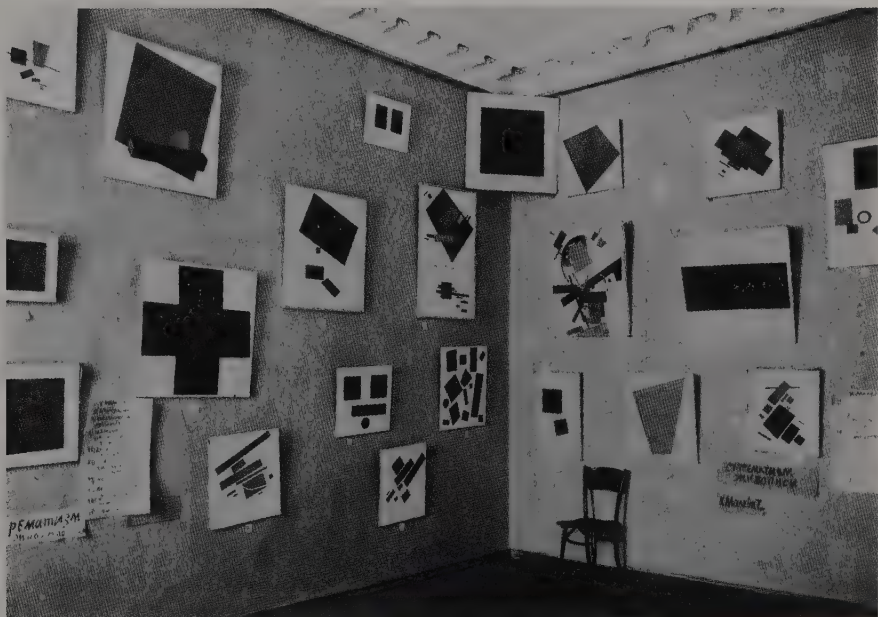


1916 г.

8



9



10

7 На даче в Немчиновке
Сидят: С.Рафалович, В.Е.Татлин (справа);
стоят: И.В.Ключ, К.С.Малевич (справа)
1915

8 Обложка книги А.Е.Крученых,
И.В.Ключа и К.С.Малевича
«Тайные пороки академиков»
(Москва, 1916, на обложке рисунок
И.В.Ключа)

9 К.С.Малевич и М.В.Матюшин
Петроград. 1918

10 Картины К.С.Малевича на
выставке «0,10». Петроград. 1915

«Но я преобразился в нуле форм и вышел за нуль к творчеству, т. е. к Супрематизму, к новому живописному реализму — беспредметному творчеству» (К.Малевич. От кубизма и футуризма к супрематизму. М., 1916, с. 27).

На этой второй «Последней футуристической выставке картин», названной «0,10 (ноль-десять)» и также проходившей в Петрограде, он показывает в общем 39 новых картин. Это были совершенно беспредметные работы, представленные под названием «Новый живописный реализм». Наряду с короткой декларацией, входившей в совместный манифест Пуни, Богуславской, Малевича, Ключа и Михаила Менькова, Малевич выпустил брошюру, в которой он объясняет значение и смысл своей новой работы. В следующем году декларация используется в качестве введения к новой брошюре «От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм».

«Наш мир искусства стал новым, беспредметным, чистым.

Исчезло все, осталась масса материала, из которого будет строиться новая форма.

В искусстве супрематизма формы будут жить, как и все живые формы природы» (К.Малевич. От кубизма и футуризма к супрематизму. М., 1916, с. 28).

1916

21 января он и Пуни читают «публичную научно-популярную лекцию супрематистов» о кубизме, футуризме и супрематизме. Малевич проводит также «опытное демонстрирование с натуры рисунка по принципу кубофутуризма».

В марте принимает участие в футуристической выставке «Магазин», организованной Татлиным. На ней он представляет только кубофутуристические работы под названием «Алогизм форм».

В июне призывается на военную службу. Служит в Смоленске.

В ноябре принимает участие в пятой выставке «Бубнового валета» в Москве. В каталоге указано только «140—199. Супрематизм живописи».

1917

После Февральской революции присоединяется к Объединению левых художников.

В августе избран в московский Совет солдатских депутатов (председатель художественного отдела).

Принимает участие в создании декоративного убранства к празднику 1 Мая в Москве.

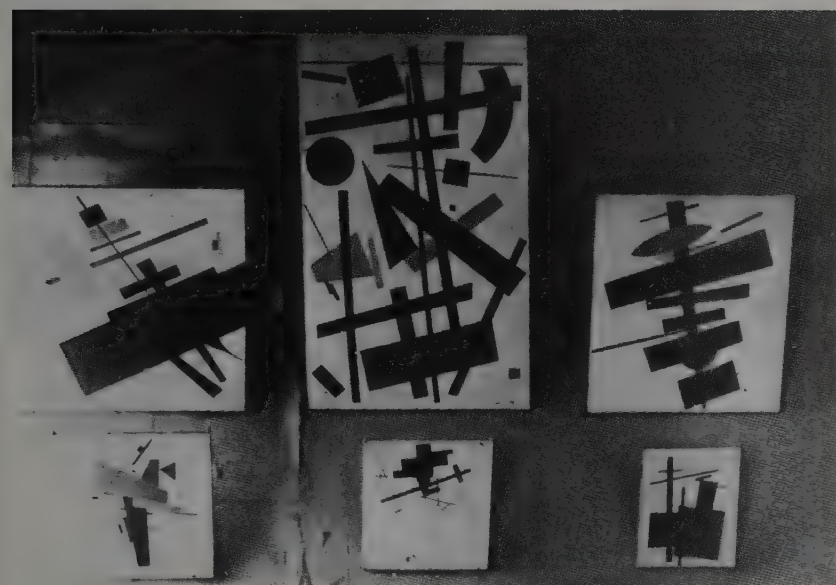
В первые дни Октябрьской революции избирается членом комиссии по охране художественных ценностей Кремля.

Принимает участие в последней выставке «Бубнового валета», показав на ней супрематические работы.

В марте и апреле пишет серию статей для газеты «Анархия», в которых выступает против консервативных сил, пытающихся сохранить свою власть в мире искусства.



11



12

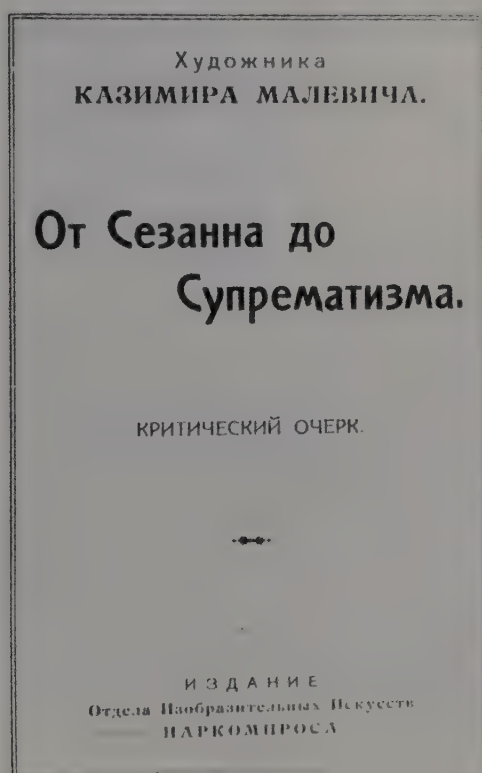


13

11, 12 Картины К.С.Малевича на 16-й Государственной выставке. Москва. 1919

13 К.С.Малевич (стоит в центре с супрематическим кругом в руках) и его ученики, члены Уновиса, перед отъездом из Витебска в Москву. 1920

14 Обложка книги К.С.Малевича «От Сезанна до супрематизма. Критический очерк» (Москва, 1920)



14

«Ответив старому дню, я зову тех, кто способен выйти из предела аудитории старого дня.

У кого гибок мозг, у кого большая воля, кто любит силу...

Кто не обольщен красотой старых морщин мозга, кто не ищет приюта музеев путем примерок вчерашних учителей и кто, зажав челюсти и напрягши мышцы, ринется из кольца угасшего вечера к новому дню.

«...» Ибо новый день творчества, как новая планета, украсит небосвод» (К.Малевич. Государственникам от искусства. — «Анархия», № 53, 4 мая 1918).

Уезжает вместе с Татлиным и Моргуновым в Петроград, поскольку они были недовольны методами нового руководителя ИЗО Д.П.Штеренберга. (Отдел был переведен в Москву в марте.) В Петрограде Малевич возглавляет студию в Свободных художественных мастерских (Свомас).

Вместе с Матюшиным проектирует большую настенную декорацию и обложку папки для материалов Съезда комитетов деревенской бедноты, проходившего в ноябре в Зимнем дворце в Петрограде. Создает театральные декорации для постановки пьесы Маяковского «Мистерия-буфф», посвященной революции. Спектакль был поставлен в Петрограде в ноябре.

1919

В феврале в Петрограде принимает участие в конференции, на которой принято решение о создании Музея художественной культуры (МХК), в котором будет представлено только современное искусство.

Возвращается в Москву, где в Свободных художественных мастерских (Свомас) руководит мастерской по живописи и, совместно с Удальцовой, — текстильной мастерской.

Выставляет 16 супрематических работ на выставке «Беспредметное творчество и супрематизм», проходившей в Москве. В ней участвовали А.Веснин, Н.М.Давыдов, Клюн, Меньков, Попова, Розанова и Александр Родченко (1891—1956). Малевич показывает свои новейшие достижения: серию композиций «белое на белом», на что Родченко отвечает своими композициями «черное на черном».

«Цвет должен выйти из живописной смеси в самостоятельную единицу, — в конструкцию, как индивидуум коллективной системы» (К.Малевич. Супрематизм. Каталог 10-й Государственной выставки. М., 1919, с. 16).

В июне завершает свою первую большую теоретическую работу «О новых системах в искусстве», которая в конце года печатается и издается литографической мастерской Уновиса в Витебске. В сентябре по приглашению В.Ермолаевой (1893—1938) и по предложению Л.Лисицкого (1890—1941) едет работать в Витебск, в Народную художественную школу, которую возглавлял М.Шагал. Вскоре он хочет ввести новую систему художественного образования, при которой все формы искусства развиваются на основе супрематизма. В этом его полностью поддерживают Ермолаева и Лисицкий и с ним вместе приехавший его московский ученик Илья Чашник (1902—1929). В состав 16-й Государственной выставки, открывшейся в Москве в декабре, вошла большая обзорная выставка его работ.



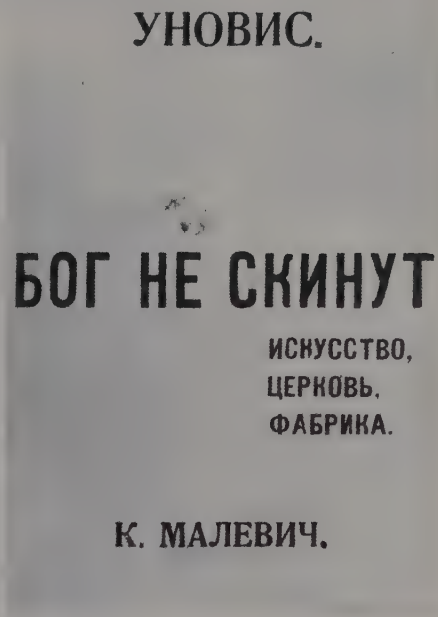
15



16



17



18

- 15 К.С.Малевич с дочерью Уной
Начало 1920-х
- 16 Картины К.С.Малевича на Большой
Берлинской выставке. 1927
- 17 К.С.Малевич в Гинхуке
Ленинград. 1925
- 18 Обложка книги К.С.Малевича
«Бог не скинут. Искусство, церковь,
фабрика» (Витебск, 1922)

1920

В апреле новый тип обучения внедрен в художественной школе Витебска. Он был основан на коллективных началах и получил название «Уновис» — утвердители нового искусства. Малевич читает две лекции, в которых он излагает свои мысли о процессе коллективного творчества.

20 апреля родилась дочка Уна.

В декабре выходит изданный Уновисом альбом «Супрематизм. 34 рисунка».

1921

Растущее неприязненное отношение к новым формам обучения в самой школе и со стороны городских властей вынуждает Малевича искать другое пристанище для Уновиса. Поэтому в декабре он пытается установить контакт с созданным в Москве в 1920 года Инхуком. Однако различия между выбранным там направлением, называемым «конструктивизм», и супрематизмом Малевича оказались столь велики, что Малевич вернулся назад без результата.

В феврале заканчивает текст рукописи «Супрематизм. Мир как беспредметность».

12 февраля пишет письмо «дорогим товарищам новаторам в Голландии», адресованное Крису Бейкману (1887—1964). Среди прочего он пишет: «Накопившуюся литературу не можем издать, а также печатать в какой-либо газете».

Позднее в том же году уезжает вместе с Ермолаевой, Чашником и некоторыми витебскими учениками, среди которых были Николай Суетин (1897—1954) и Лазарь Хидекель (род. в 1904 г.), в Петроград, чтобы там продолжить идеи Уновиса. В июне читает две лекции в Петроградском музее художественной культуры.

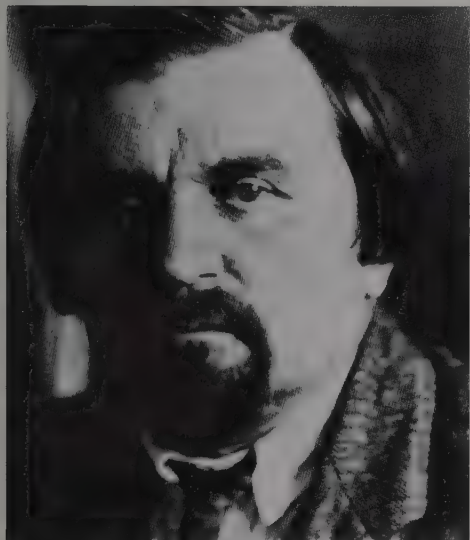
В октябре-ноябре на выставке русского искусства, проходившей в Берлине, представлены его кубистическая и четыре супрематических работы, среди которых одна «белое на белом». Американский коллекционер Кетрин Драйер покупает кубистическую работу «Точильщик» для своего музея современного искусства «Société Anonyme». Эту же выставку можно было увидеть в апреле-мае 1923 г. в городском музее в Амстердаме.

1923

Вместе с другими художниками Уновиса принимает участие в выставке картин «Петроградские художники всех направлений», проходившей в мае в Академии художеств в Петрограде. Совместно с другими художниками Уновиса и сотрудниками Петроградского государственного фарфорового завода разрабатывает эскизы для новых форм и декоративные рисунки на основе супрематических принципов. Исследует возможности супрематической архитектуры, разрабатывая чертежи-эскизы к так называемым «планитам». В июне Павел Филонов (1883—1941) предлагает открывшийся в Петрограде в апреле 1921 г. Музей художественной культуры (МХК) превратить в Институт исследований культуры современного искусства. На заседании комиссии музея, проходившем в сентябре, принято решение добавить к музею четыре научных отдела, а Малевича временно назначить директором.



19



20



21



22

19 Н.И.Суетин (слева), К.С.Малевич и И.Г.Чашник в Инхуке. Петроград. 1924

20 К.С.Малевич. 1926

21 К.С.Малевич (слева) с учениками в Гинхуке. Слева направо: В.М.Ермолаева, Гипси (актер), А.А.Лепорская, К.И.Рождественский, Р.Поземский, Л.А.Юдин. Ленинград. 1925

22 К.С.Малевич (сидит за столом слева) с учениками. В центре стола сидит В.М.Ермолаева, справа от нее М.И.Кунин, крайний справа Л.М.Лисицкий Витебск. 1920

В октябре Малевич начинает реорганизацию МХК, в результате которой через год, в 1924 году, создается Институт художественной культуры (Инхук), получивший в феврале 1925 г. статус «государственного» (Гинхук). Кроме музея в институте создано 5 научных отделов: отдел живописной культуры или формально-теоретический отдел (ФТО), руководимый Малевичем; отдел органической культуры под руководством Матюшина; отдел материальной культуры под руководством Татлина; экспериментальный отдел под руководством Павла Мансурова (1896—1983) и отдел общей методологии, вначале под руководством Филонова, а позже под руководством критика Николая Пунина. Ближайшими помощниками Малевича были Вера Ермолаева и Лев Юдин (1903—1941). Летом Малевич выставляет на XIV Биеннале в Венеции «Черный квадрат», «Черный круг», «Черный крест» и 6 рисунков «планит».

1925

В конце года Татлин уходит из Гинхука во Вхутемас в Москве. Малевич возглавляет его отдел. Вместе с Чашником и Суетиным он воплощает в жизнь свои идеи супрематической архитектуры, изготавливая ряд моделей, названных им «архитектонами».

Вступает в брак Наталией Андреевной Манченко.

1926

В феврале снят с поста директора Гинхука.

Весной музейный отдел закрывается, а коллекция передается в Государственный Русский музей.

В июне открылась отчетная выставка за текущий год, на которой среди других работ Малевичем было представлено большое количество архитектонов. Противники Гинхука, объединенные в АХР, использовали выставку с целью возбуждения политических подозрений против Гинхука, для того чтобы добиться его закрытия.

В июле завершает статью «Введение в теорию прибавочного элемента в живописи». Гранки этой работы были набраны, но статья не была опубликована.

В декабре Гинхук ликвидируется, а отделы и их сотрудники переводятся в Государственный институт истории искусств (ГИИ).

1927

В связи с предстоящей поездкой в Германию Малевич вместе с сотрудниками ФТО Юдиным, Лепорской и Рождественским заканчивает серию из 22-х объяснительных таблиц, используемых как визуальная опора при чтении лекций о значении и пользе прибавочного элемента в художественном образовании.

8 марта уезжает в Варшаву, где остается до 29 марта. Показывает польским художникам им самим отобранные и привезенные с собой работы.

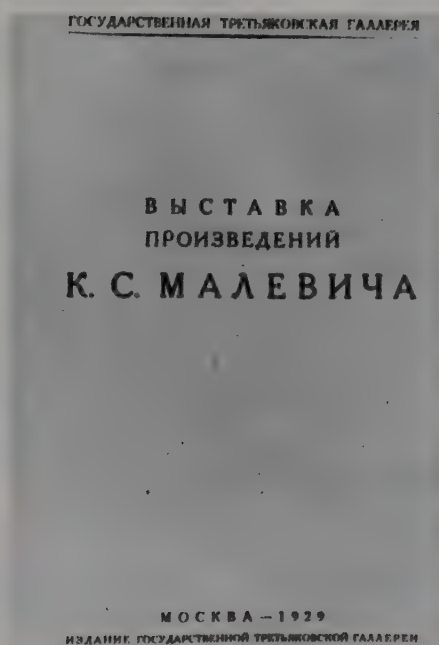
С 29 марта по 5 июня находится в Берлине. Вместе с ним из Варшавы приезжает Тадеуш Пайпер. Малевич останавливается у Густава фон Ризена.



23



24



25



26

- 23 Картины К.С.Малевича на Большой Берлинской выставке. 1927
- 24 Банкет в честь К.С.Малевича, организованный польскими художниками Варшава, 1927
- 25 Обложка каталога выставки произведений К.С.Малевича (Москва, 1929)
- 26 К.С.Малевич. Около 1930

7 апреля Малевич вместе с Пайпером посещает «Баухауз» в Дессау, где знакомится с Вальтером Гропиусом и Ласло Мохоли-Наги. Последний берет на себя заботу о том, чтобы в ряде публикуемых «Баухаузом» книг появилось введение Малевича о супрематизме и о прибавочном элементе в искусстве. При содействии объединения прогрессивных берлинских архитекторов «Der Ring» он смог выставить свои работы в предоставленном ему зале на выставке «Grosse Berliner Kunstausstellung», проходившей с 7 мая по 30 сентября. Обсуждает с кинорежиссером Хансом Рихтером идею создания фильма о супрематизме, для которого он пишет короткий текст. Уезжая 5 июня, он оставляет Густаву фон Ризену пачку теоретических работ, привезенных им с собой, а секретарю союза архитекторов Гуго Херингу — картины и серию объяснительных таблиц — своих и аналогичных таблиц Матюшина. Приехав из Германии, продолжает исследовательскую работу в Государственном институте истории искусств в Ленинграде. Его работы экспонируются на организованной Н.Н.Пуниным выставке «Новые течения в искусстве», проходившей в Государственном Русском музее. Вместе с Чашником и Суетиным Малевич разрабатывает идею социалистических городов — спутников Москвы.

1928

В харьковском журнале «Нова генерація» с апреля по октябрь 1930 года публикует на украинском языке 12 статей о новых направлениях в искусстве, начиная с Сезанна.

1929

Искусствоведы Государственного института истории искусств отрицательно относятся к его исследовательской работе и добиваются того, чтобы он и его отдел в конце года покинули институт. «Всегда требуют, чтобы искусство было понятно, но никогда не требуют от себя приспособить свою голову к пониманию» (К.Малевич. От Сезанна до супрематизма. М., 1918, с. 3).

Ему предоставляют возможность работать от двух до двух с половиной недель в месяц в Киевском художественном институте. В конце ноября на своей обзорной выставке в Третьяковской галерее в Москве показывает новые работы, которые по форме и теме примыкают к его работам конца 1912 — начала 1913 г. Однако датированы они 1909 и 1910 гг.

1930

После Москвы выставку в измененном виде можно было увидеть в Киеве.

Читает курс лекций по теории живописи в Доме искусств в Ленинграде.

Две работы — одна 1913, а другая 1915 г. — экспонируются на выставке «Sowjetmalerei», организованной в июле группой «Freunden des neues Russland» в Берлине. Работа «Солдат» экспонируется на выставке «Russische Kunst von Heute», проходившей в октябре в Вене. Александр Дорнер, возглавлявший Provinzialmuseum в Ганновере (Германия), берет оставленную в Берлине коллекцию работ на хранение и выставляет некоторые из них в музее.

Малевич какое-то время пробыл в тюрьме, где подвергался допросу. Его друзья из предосторожности сжигают большое количество его рукописей.



27



28



29



30



31

- 27 К.С.Малевич. 1931
- 28 К.С.Малевич у своих произведений на выставке «Художники РСФСР за 15 лет» Русский музей. Ленинград. 1932—1933
- 29 К.С.Малевич (в центре) со своими учениками на ступенях у входа в Русский музей. Ленинград. 1931
- 30 Н.И.Суетин (слева) и К.С.Малевич во время монтажа произведений последнего на выставке «Художники РСФСР за 15 лет». Ленинград. 1932—1933
- 31 К.С.Малевич у своей картины «Девушка с красным древком» Ленинград. 3 апреля 1933 года

1931

Создает эскизы рукописей Красного театра в Ленинграде, интерьер которого выполнен по его проекту.

1932

Малевич получает экспериментальную лабораторию в Государственном Русском музее.

Его работы включены в экспозицию выставки «Искусство эпохи империализма».

Работы Малевича в большом количестве представлены на выставке «Советское искусство за XV лет», проходившей с ноября по май 1933 года в Государственном Русском музее, а затем в Москве под названием «Художники РСФСР за XV лет».

1933

Продолжает руководить лабораторией в Государственном Русском музее.

1935

В апреле принимает участие в «Первой выставке ленинградских художников», выставив на ней пять портретов 1933 и 1934 гг. Это был последний (вплоть до 1962 г.) показ его работ в Советском Союзе.

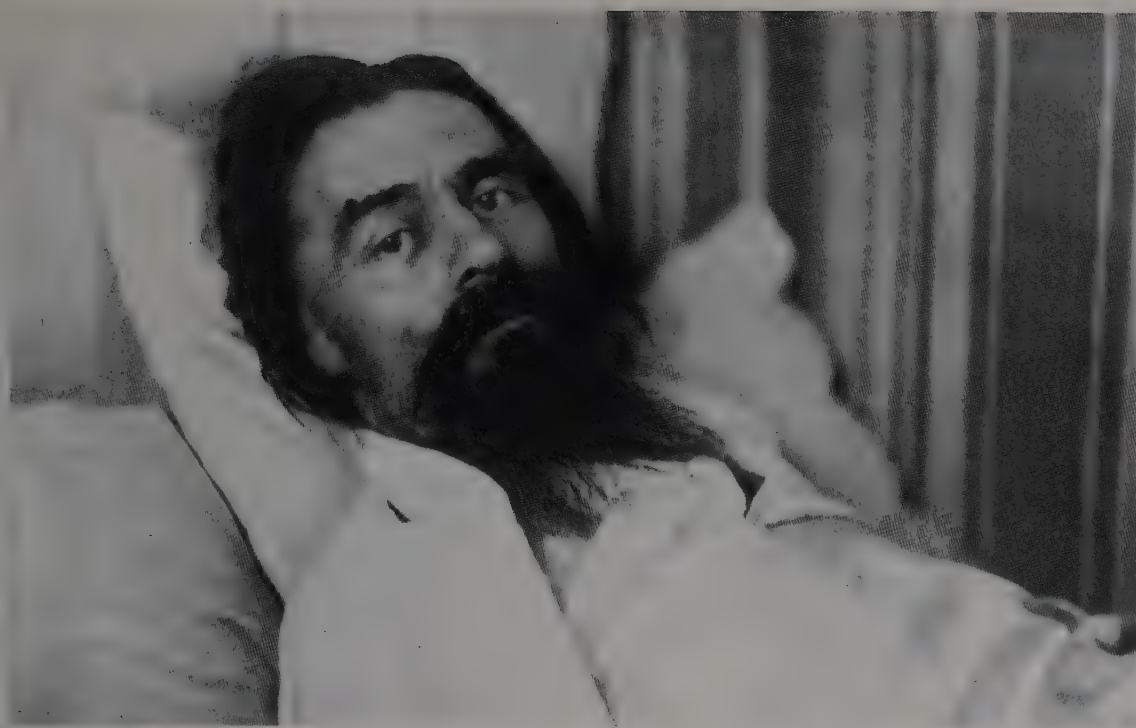
Альфред Г.Барр (младший), директор Музея современного искусства в Нью-Йорке, отбирает некоторые работы из находящейся в Ганновере берлинской коллекции произведений Малевича для первой большой обзорной выставки кубизма и абстрактного искусства, проходившей в 1936 г. в Нью-Йорке под названием «Кубизм и абстрактное искусство».

Малевич, проболев несколько месяцев, умирает 15 мая. Учитывая заслуги Малевича перед искусством, Городской совет Ленинграда решает похоронить его за государственный счет. Тело находилось в квартире художника (в бывшем здании Инхука), позднее оно было перенесено в супрематическом гробу в Дом художников для траурной церемонии, затем перевезено на Московский вокзал и поездом отправлено в Москву. После кремации урна с пеплом была захоронена около дачи в Немчиновке. Место погребения отмечено белым кубом с черным квадратом на нем, спроектированным и изготовленным Н.Суеиным.

Большая часть творческого наследия Малевича передана на хранение в Государственный Русский музей.

«Мировая энергия идет к экономии и каждый ее шаг в бесконечное выражается в новой экономической культуре знаков, и революция не что иное, как вывод новой экономической энергии, которую колышет мировая интуиция. Без особых предпологов революция не происходит и потому разум выводит всевозможные предположения. Революция всегда стоит на распылении всех экономических выводов предыдущего. Искусство идет неразрывно, ибо в нем живет та же энергия, с тою же единою бесконечною целью» (К.Малевич. От Сезанна до супрематизма. М., 1918, с. 16).

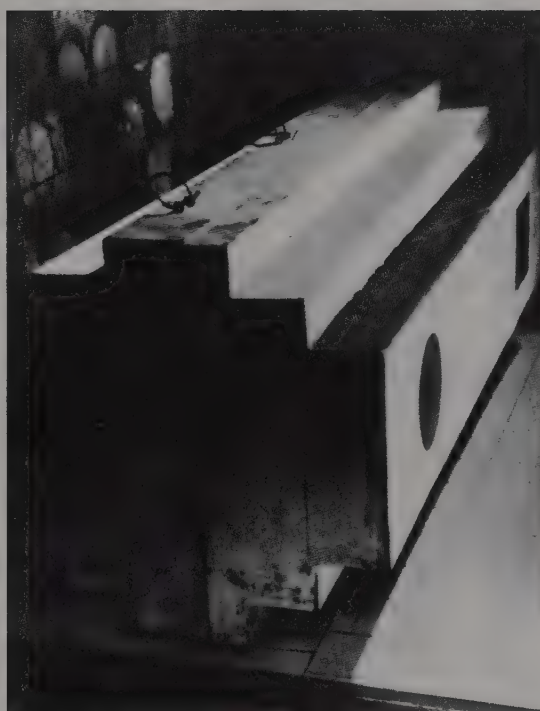
Перевод с голландского Н. де Йонг



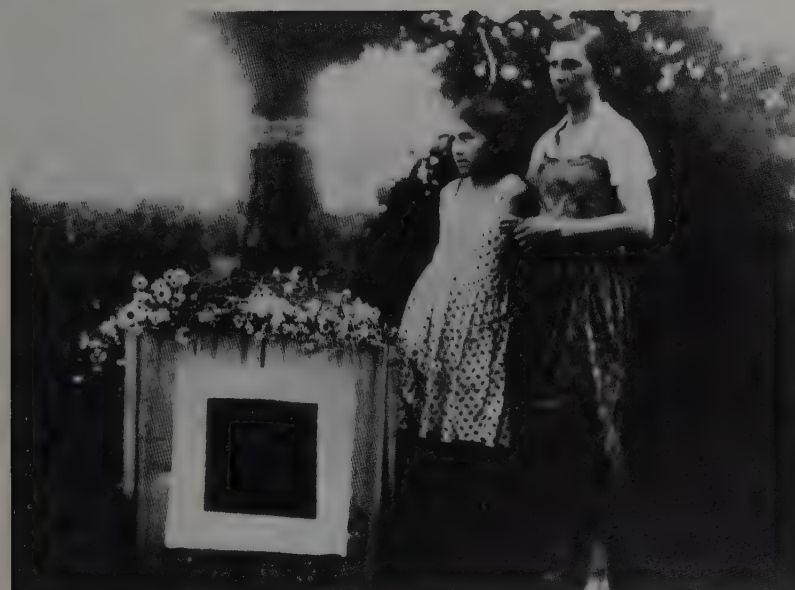
32



33



34



35

- 32 К.С.Малевич во время болезни
Ленинград. 1934
- 33 К.С.Малевич в гробу. Ленинград. 1935
- 34 Супрематический гроб К.С.Малевича
- 35 Жена К.С.Малевича Н.А.Манченко
с дочерью Уной на могиле художника
в Немчиновке. 1935

Годы учения Казимира Малевича в Москве. Факты и вымысел

Несмотря на обилие литературы, посвященной К.С.Малевичу, в его биографии до сегодняшнего дня остается много неясного. Вызывает споры, например, уже самый первый факт — дата рождения художника. Это или 11 (23 по новому стилю) или 14 (26) февраля. Первую дату указывает в своей книге Л.А.Жадова¹, вторую — Троелс Андерсен², а вслед за ним — Е.Ф.Ковтун, ссылаясь на сведения, полученные от сестры Малевича Виктории Севериновны³. Некоторые западные исследователи просто пишут, что Малевич родился «23 или 26 февраля 1878, точно это установить невозможно»⁴.

Между тем есть собственное свидетельство Малевича на этот счет. У вдовы художника, Н.А.Малевич, хранится небольшой рукописный документ, озаглавленный «Мое краткое жизнеописание» (вторая половина 1920-х годов). Это автобиография, записанная Наталией Андреевной со слов мужа. Появление ее связано, насколько она помнит, с переводом художника из Гинхука в Институт истории искусств. Малевич сообщает следующее: «Родился в г. Киеве в 1878 году, 11 февраля». Важно отметить также и Киев как место рождения художника⁵, так как обычно указывается, что он родился под Киевом. Но не всегда свидетельства Малевича проясняют суть дела.

Пожалуй, самым запутанным в его биографии является вопрос художественного образования. По традиции все пишущие берут за основу брошюру А.А.Федорова-Давыдова, изданную к персональной выставке Малевича в Третьяковской галерее в 1929 году⁶. Биографические сведения, скорее всего, были сообщены Федорову-Давыдову самим художником, по крайней мере не могли им не корректироваться. Напомню, что, согласно Федорову-Давыдову, Малевич в 1895—1896 годах учился в Киевской рисовальной школе, в 1904—1905 — в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, и в 1905—1910 — в студии Ф.И.Рерберга. (Изучение киевского периода не входит в мою задачу; речь пойдет лишь об учебе Малевича в Москве.)

В уже цитировавшемся «Моем кратком жизнеописании» об образовании говорится несколько иначе: «В 1904 году по конкурсу выдержал экзамен в Московское Художественное училище, в котором нашел отрицательные стороны, мешающие художественному развитию». Другие учебные заведения не упоминаются. Есть, однако, совершенно иное высказывание Малевича о своем художественном образовании. В ЦГАЛИ хранится его письмо к уполномоченному Свободными художественными мастерскими от 7 декабря 1918 года, где он пишет о себе: «Образовательный ценз — пятиклассное агрономическое училище. Самообразование по вопросам искусства»⁷.

И, наконец, в воспоминаниях начала 1930-х годов, вошедших в книгу «К истории русского авангарда»⁸, говоря о первых годах своей жизни в Москве, Малевич вскользь упоминает, что он «ходил в студию», причем в комментариях Н.И.Харджиев поясняет, что имеется в виду студия Ф.И.Рерберга. Заметим, что воспоминания эти написаны искренне и открыто, без обычно свойственного Малевичу стремления создать у читателя определенный образ, благодаря чему все, о чем пишет художник, вызывает большое доверие. Итак, перед нами три версии обучения Малевича в Москве: 1. Малевич учился в Московском училище и студии Рерберга. 2. Не учился нигде. 3. Учился только в студии Рерберга.

Рассмотрим первую версию.

Логически она сразу вызывает некоторые сомнения. Трудно представить себе художника начала XX века, который бросил бы Московское училище ради того, чтобы поступить в школу Рерберга. Ведь школа одной из своих задач ставила как раз подготовку учеников к поступлению в МУЖВЗ, о чем извещалось в ее проспектах⁹. Странность подобного факта истолковывается иногда западными исследователями таким образом, что Училище давало якобы слишком академическую подготовку, и Малевич предпочел более «левую», «авангардную» школу¹⁰. Это, конечно, не так.

Занятия в студии строились по академическому принципу, сам Федор Иванович Рерберг, умеренный импрессионист и столь же умеренный символист, был весьма далек от авангардных течений в искусстве, хотя и снисходителен к формальным поискам своих учеников.

Что же касается отношения художнической молодежи к Московскому училищу, то в 1904—1905 годах оно было еще вполне лояльным. В эти годы там преподавали В.А.Серов и К.А.Коровин, чья мастерская пользовалась большим авторитетом, завершали обучение будущие голуборозовцы, своими исканиями во многом определявшие живую творческую атмосферу Училища. Можно вспомнить А.В.Куприна, мечтавшего учиться у Серова и именно в 1904 году приехавшего поступать в МУЖВЗ. Но особенно характерно поведение будущего ниспровергателя авторитетов Михаила Ларионова. В 1905 году он только начинает участвовать в московских выставках, и его усилия направлены в это

время именно на «мирное» внедрение в художественную жизнь Москвы, а отнюдь не на разрыв с ее ведущими кругами¹¹. Конфликт с учителями, в результате которого Ларионов в 1902 году был на год исключен из Московского училища, закончился, как известно, довольно своеобразно: Ларионова удалось выдворить, лишь купив ему билет и посадив на поезд...

Разочарование в методах преподавания в Училище наступило у будущих представителей живописного авангарда немного позднее, на последних этапах обучения. Оно стало открыто выражаться в 1908—1909 годах, превратившись в 1913 в некий хороший тон у Д.Д.Бурлюка, В.Н.Чекрыгина и В.В.Маяковского. В середине же 1900-х годов, всего за два года обучения, подобную эволюцию во взглядах на Училище вряд ли мог совершить даже такой самостоятельный и смелый в оценках художник, как Малевич. Обратимся, однако, к наиболее точному источнику — фонду 680 ЦГАЛИ. В фонде нет дела Малевича, отсутствует его фамилия в списке учащихся в ближайшие годы. Зато среди абитуриентов он упоминается трижды!

Первое прошение «дворянина Казимира Севериновича Малевича» относится к 5 августа 1905 года. Малевич просит допустить его к конкурсному экзамену по рисованию «для поступления вольнослушателем в то отделение, в которое окажу способность»¹².

30 июня 1906 года Малевич вновь просит о допущении к «конкурсному экзамену для поступления в **головной** класс художественного отделения <...> вольным посетителем. В случае поступления в Училище за специальность избираю **живопись**» (подчеркнуто автором. — *И.В.*)¹³. В качестве своего местожительства Малевич в обоих случаях указывает город Курск.

Наконец, 13 августа 1907 года Малевич просит допустить его к экзамену в начальный класс¹⁴. Впервые в документах фигурирует его московский адрес. На всех прошениях — аналогичная приписка: «Документы и карточки получил». Три раза Малевич, по-видимому, допускается к конкурсному экзамену, но не выдерживает его и, говоря современным языком, забирает документы.

Факт непоступления Малевича тем неожиданнее¹⁵, что к этому времени он уже автор ряда импрессионистических пейзажей, отличающихся высоким живописным мастерством¹⁶. Можно, однако, предположить, что Малевич оказался недостаточно подготовленным в рисунке к академическим требованиям, предъявляемым к поступающим. Впрочем, среди неудачливых абитуриентов в эти годы можно найти многих в будущем известных художников: Л.Попову, О.Розанову, А.Штюрцваге, Веру Пестель¹⁷. Обратимся теперь к оставшимся версиям, то есть к вопросу — учился ли Малевич в студии Рерберга, и в какие годы?

О самом факте пребывания Малевича в студии пишут все исследователи творчества Рерберга. Приведу также небольшую газетную заметку (без подписи) о выставке работ учеников этой студии, состоявшейся 22—25 марта 1909 года.

Обозреватель пишет: «Выставлены классные рисунки и этюды, этюды пейзажа, наброски и эскизы. Всего более в глаза бросались работы учеников Захарова, Энгельса, Рабиновича и госпожи Зерновой, затем Ширшова, Силина, Старова и Волосатикова и, наконец, симпатичные начинания у Ив.Рерберга (сына художника), Роггена и Малевича»¹⁸. В 1912 году на очередной выставке учеников Рерберга Малевич уже оставляет свой автограф в книге посетителей¹⁹.

Как мы видим, дата окончания учебы у Рерберга, приведенная Малевичем, — 1910 — представляется правдоподобной. Сложнее установить, когда он поступил в студию? С этим связан и другой существенный вопрос — когда Малевич переехал из Курска в Москву²⁰?

К сожалению, в архивах Курска не сохранилось никаких следов пребывания там художника и, в частности, документа о его увольнении из Управления железной дороги. Единственный пока источник сведений — воспоминания Малевича в книге «К истории русского авангарда», где он описывает свой первый приезд в Москву осенью 1904 года, жизнь в «коммуне» учеников Московского училища до весны и возвращение в Курск на летние месяцы. Так Малевич жил, по-видимому, несколько лет: отсюда и упоминание Курска в качестве его места жительства в цитируемых прошениях, и надписи «Курск» на некоторых картинах, одна из которых относится даже к 1908 году²¹. Хотя 1907 год, судя по всему, был годом окончательного переезда Малевича в Москву, связь с Курском, видимо, не прерывалась: там продолжали жить его родные.

Дата поступления в студию Рерберга — 1905 — кажется в общем контексте вполне возможной. Не выдержав экзамена, Малевич скорее всего, не теряя времени, стал готовиться к новому штурму Училища. Подготовка, которую давал Рерберг, вполне соответствовала поставленной Малевичем перед собой задаче. Знакомство с Рербергом оказалось полезным и в другом плане — оно ввело Малевича в Московское товарищество художников, экспонентом которого он стал в 1907—1910 годах.

Вообще 1907 год стал для Малевича во многом рубежным: он начинает участвовать в московских выставках, знакомится на выставке «Независимых» с М.Ф.Ларионовым, Н.С.Гончаровой, Д.Д.Бурлюком. Возможно, интуитивное понимание нового пути, на который встает молодая русская живопись, заставляет Малевича отказаться от дальнейших попыток стать учеником Московского училища.

Все это, однако, не позволяет проверить точность исходного посыла о приезде Малевича в Москву именно в 1904, а не в 1905 или 1906 году. Первые документальные свидетельства относятся к 1907 году — это цитировавшееся прошение и каталоги выставок с указанием его московских адресов²².

Вообще в литературе о Малевиче список выставок с его участием неизменно открывается 14-й выставкой МТХ, хотя сам художник неоднократно утверждал, что участвовал в выставках с 1898 года,

что эти выставки организовывал в Курске художественный кружок, в котором Малевич играл самую видную роль, что участники кружка приглашали также и московских художников (обо всем этом Малевич пишет в книге «К истории русского авангарда»). Каких-либо иных свидетельств до сих пор найти не удавалось.

Существует, однако, каталог совместной выставки московских и курских художников, состоявшейся в Курске в 1905 году и являющейся на сегодняшний день самой ранней выставкой с участием Малевича, имеющей документальное подтверждение.

Она называлась: «Выставка картин московских и иногородних художников». Курск, 1905.

Малевич представил следующие работы:

- | | |
|-------------------------------------|---------------------------|
| 104. Полольщицы. | 108. Сумерки на кладбище. |
| 105. Ведьма. | 109. То было в Мае, этюд. |
| 106. Эскиз к картине «Сумасшедшая». | 110. Зима, этюд. |
| 107. Отдых (этюд). | 111—115. Этюды. |

Пятнадцать работ дал на выставку друг Малевича Лев Квачевский, двадцать пять вещей — еще один участник курского кружка, также упоминаемый в воспоминаниях Малевича, — Валентин Лобода.

Что касается москвичей — участников выставки, то это были почти исключительно представители МТХ: Рерберг, Гугунава, Шестеркин, Ясинский и другие. Участвовал К.Ф.Юон. Экспонировались две работы В.Э.Борисова-Мусатова: 165. Золотые лучи; 166. Прогулка при закате. Хотя в каталоге месяц проведения выставки не указан, но, судя по отсутствию около фамилии Мусатова траурного знака, выставка состоялась еще при его жизни, то есть не позднее осени 1905 года.

Выставка эта осталась, насколько мне известно, единственным примером связей московских и курских художников. Это и не удивительно, так как художественная жизнь Курска в начале века, видимо, еле теплилась, судя по тому, что даже местные искусствоведы имеют о ней довольно смутное представление²³. Естественно предположить, что именно Малевич, с его задатками лидера, с его неутолимимым желанием будоражить всех вокруг, свел своих курских друзей со знакомыми ему московскими художниками. Для этого ему действительно нужно было приехать в Москву осенью 1904, а не 1905 года; к весне он уже мог ориентироваться в художественной жизни Москвы, познакомиться с кругом Московского товарищества и заинтересовать обе стороны идеей устройства совместной выставки, а затем, вернувшись в Курск, провести необходимую организационную работу.

Приведенные данные каталога интересны еще в одном отношении. Они показывают, что творчество Малевича в 1904—1905 годах развивалось отнюдь не только в направлении импрессионизма (такого рода произведения могли экспонироваться под наименованием этюдов), но еще сильно тяготело к сюжетной экспрессии (об этом говорят сами названия: «Сумасшедшая», «Ведьма»), к передаче «настроения» в пейзаже («Сумерки на кладбище», «То было в Мае»).

Итак, временем поступления Малевича в студию Рерберга можно считать 1904/1905 год. Занятия в ней продолжались, таким образом, около пяти лет. Конечно, мы не знаем, насколько регулярно и усердно посещал школу Малевич. Но существен уже сам факт его длительного пребывания в студии, где профессиональное обучение было поставлено на серьезном уровне, где Ф.И.Рерберг постоянно читал лекции по искусству. К сожалению, неизвестны учебные рисунки или живописные работы Малевича, по которым можно было бы судить об овладении им профессиональным мастерством. И все же представление о художнике как ярком самородке, «неотшлифованном» таланте, по-видимому, нуждается в некоторой корректировке.

В заключение хотелось бы вернуться к отвергнутым нами версиям Малевича, касающимся его художественного образования. Они могут многое о нем рассказать. Заявляя в 1918 году, что он лишь занимался самообразованием по вопросам искусства, Малевич подчеркивал, как мало придает значения полученным им от учителей урокам, да и всей традиционной системе обучения. Именно в 1918 году он приступает к созданию собственной педагогической системы и, чувствуя себя свободным от давления традиций, настаивает на своей «самородности».

Но в конце 1920-х годов, когда Малевичу исполнилось пятьдесят лет, перед итоговой для него персональной выставкой художник создает легенду, более соответствующую, с тогдашней его точки зрения, положению признанного мэтра. Одновременно он меняет датировки своих картин, создает, по выражению Шарлотты Дуглас, «новую хронологию»²⁴, отстаивая свой приоритет в рождении ряда живописных направлений предреволюционных лет. Но, думается, появление легенды об учебе в Московском училище связано не только с желанием выглядеть более респектабельно в глазах современников. С Училищем Малевича многое связывало. В воспоминаниях 1930-х годов художник рассказывает, как поразила его в далекие годы жизни в Курске свежая, свободная живопись учившегося в МУЖВЗ Владимира Голикова, насколько сам он тяготел именно к московской живописной школе, а не к академической манере, в которой работал Лев Квачевский. Стоит представить себе, как горячо и упорно стремился Малевич учиться в Московском училище, с преодолением каких житейских трудностей это было для него связано²⁵.

Возможно, он действительно увидел «отрицательные стороны» обучения в МУЖВЗ, общаясь в «коммуне» В.Курдюмова с не самыми талантливыми и прилежными его учениками или слыша позднее нигилистические суждения об Училище Ларионова, Бурлюка или Маяковского.

И все же, кажется, в словах Малевича в адрес Училища более явственно звучит, как ни странно, не разочарование в нем, а пиетет и уважение, которые он испытывал когда-то к недоступным ему учителям, и горечь непризнания, которое с избытком выпало на его долю.











5 Девушка без службы. 1904. Холст, масло. 80×66



6 Прачка. Фанера, масло. 39,5×39,5

7 Весна — цветущий сад. 1904. Холст, масло. 44×55

8 Поля. Холст, масло. 25×35







































К вопросу о философских истоках беспредметного искусства

Теории Малевича, которые он выразил в своем кубизме и супрематизме, не были изолированы от художественной жизни Запада во многих своих аспектах. Более того, их можно включить в единый исторический процесс, внутри которого развивались теоретические концепции европейского модернизма начала нашего столетия. Взгляды Малевича на устройство мира, как и его положения о роли искусства, были родственны мировоззрению кубистов, орфистов и итальянских футуристов; при этом они обнаруживают довольно подробное понимание тогдашних дискуссий о новой живописи.

На первой своей ступени к супрематизму, где речь идет о полном исчезновении границ предмета, Малевич опирался на развитие идей, которые он к тому времени, уже в течение двух лет, разделял с художниками Запада. В данной статье приводится сравнение ранних теорий Малевича, выраженных в его кубофутуризме, с идеями западноевропейских школ кубизма, орфизма и итальянского футуризма, представленных группой таких художников, как Альбер Глез, Жан Метценже, Робер и Соня Делоне и Умберто Боччиони. В статье не предполагается, что только эти художники могут плодотворно сравниваться с Малевичем. Если бы мы расширили рамки нашего анализа, включив сюда Франсиса Пикабиа, Франтишека Купку, а также Франца Марка, то результаты были бы приблизительно одни и те же.

Хотя кубизм, орфизм (или симультанизм), итальянский футуризм и рассматриваются нынче как различные направления, теоретические предпосылки этих школ носят весьма общий характер, несмотря на существенную разницу в их стиле письма и в эстетических устремлениях. Исторические причины, объясняющие этот факт, налицо. Глез, Метценже, Делоне и Боччиони — все они находились под воздействием одних и тех же научных, философских и религиозных идей, оказывавших большое влияние на жизнь общества. Все они знали друг друга лично и в некоторых случаях участвовали в совместных беседах по различным теоретическим поводам, которые длились не только месяцы, но даже годы.

Метценже и Робер Делоне долгое время были близкими друзьями. Оба раньше принадлежали к движению неоимпрессионизма. Они подружились с Глезом в 1910 году, и скандал, который был связан с работами Фернана Леже, Робера Делоне, Глеза и Метценже в комнате 41 Салона Независимых, был именно тем событием, которое в 1911 году и дало течению кубизма его собственное имя. Боччиони прибыл из Италии в октябре того же года, чтобы познакомиться с кубизмом, и именно там, в Париже, он встретил Метценже и посетил его студию.

Соображения, которые легли в основы теоретических взглядов этих художников, были выдвинуты в их работах между 1910 годом и первой мировой войной. В 1910 году Метценже публикует свои «Записки о живописи». В том же году Боччиони выпускает свой «Технический манифест живописи». Он читает также очень важную лекцию в Риме в мае 1911 года, а годом позже, весной 1912 — публикует «Технический манифест скульптуры». Осенью двенадцатого года Глез и Метценже публикуют свою книгу «Кубизм». В процессе создания книги они вели постоянные беседы об искусстве с братьями Дюшанами, Купкой, Пикабиа, четой Делоне, и «кубизм», таким образом, был плодом совместного мышления всех этих художников. Работа Робера Делоне также должна была быть включена в этот том, однако позже Делоне вышел из состава его участников, видимо потому, что в то время увлекся разработками в стиле орфизма и таким образом перестал считать себя кубистом. Позже он опубликовал свои собственные эссе, написанные им в 1912 году. Это — «Реальность чистой живописи», выпущенная в журнале «Der Sturm» в декабре 1912 года, и статья «Свет», изданная в том же журнале в январе 1913 года.

Галерея Герварта Вальдена «Der Sturm» в Берлине была тем местом, где пересекались пути всех, включая футуристов. Несмотря на то что стремление к автономии доводило стилистические группы порой до кулачных потасовок, все они признавали, что благодаря популяризации новых научных концепций и ускоренному развитию новаторской технологии привычный мир стоит перед лицом перемен. Короче, все они жили в одной и той же плоскости мира¹.

Возможно ли описать этот мир, как его видели художники в своих поисках перед первой мировой войной? Не согласные с «Механистической вселенной» Ньютона, они к тому времени еще не успели оценить революционное значение работ Минковского и Эйнштейна. Им импонировала концепция «космического динамизма», базирующаяся на идеях, заимствованных у Анри Бергсона, в то время автора популярных книг, разъезжавшего по миру со своими публичными лекциями.

Вселенная представлялась двойкой — материальной и нематериальной. Материя и энергия тесно взаимосвязаны, и пространство и время не могут больше рассматриваться изолированно. Вселенная поражала своей громадностью. Может быть, потому что авиация превратилась в популярное явление, каждый вдруг задумался об ужасающих пропорциях космоса, на фоне которого земля представлялась маленькой его частицей, а движение в нем — не в аккуратных кружочках ньютоновских орбит, а через постоянно меняющиеся волны, колебания, вибрации и течения.

Такой мир трудно было представить. Предметы, обладающие твердостью и конечной формой, оказались обманчивой видимостью. В обыденном представлении рентгеновские лучи, электрическая энергия, магнетические силовые линии — все представлялось в виде нематериальных сил, способных проникать сквозь так называемые твердые объекты, а последние, в свою очередь, объяснялись наукой через нематериальное пространство атомных сил. Даже результаты новой технологии доказывали эти постулаты. Беспроволочный телеграф и радио подтверждали, что твердые объекты не представляют собой препятствий для всепроникающей энергии и сил.

Эта точка зрения сопровождалась верой в непрерывный прогресс, идея которого вытекала из теории эволюции Дарвина и подкреплялась всей суммой технологических преобразований. Жизнь рассматривалась как атрибут жизненной силы, чье многообразное проявление базировалось на принципе форм, присущем материи. Материя и дух, материя и жизненная энергия рассматривались, таким образом, как две стороны одного и того же. Подобная вера находит прямые аналоги у романтиков, где материя понималась как спящий дух, а дух, в свою очередь, был перевоплощенной материей, как это было, например, в философии Шеллинга. Похоже, что в XX веке философское мировоззрение, апеллирующее к чувственному видению мира, где он ощущался в постоянной динамике и неразрывном единстве, превратилось в твердое научное убеждение².

В нашей оценке западных идей и в их сравнении с идеями Малевича мы выделим четыре аспекта эстетики модернизма: это понимание природы ощущений; роль психики в творчестве художника; идея универсального динамизма и роль цвета в живописи. Взаимодействие между западноевропейскими модернистами и русскими художниками было, конечно, очень тесным. Это хорошо известно, и не надо специально останавливаться на этом. Обратим внимание лишь на несколько деталей.

Соня Делоне всю свою жизнь поддерживала оживленные личные контакты со многими русскими художниками и поэтами. В Национальной библиотеке Парижа, в архиве Делоне лежат письма от Александра Архипенко, Владимира Баранова (Баранова-Россинэ), Василия Кандинского, Георгия Якулова, Владимира Маяковского и многих других³. Якулов был близок с четой Делоне; Людмила Вилькина и Николай Минский навещали их в 1912 году, а письмо Робера к Минскому, датированное 1913 годом, является одним из лучших дошедших до нас описаний его цветовой теории⁴. Старый друг Сони, Александр Александрович Смирнов не только навещал их, но и с 1904 года поддерживал живую переписку. В архиве Сони Делоне за десятилетний период с 1904 по 1914 год представлено около двухсот писем и почтовых открыток от одного только Смирнова⁵.

В воскресенье вечером, 22 декабря 1913 года, Смирнов прочел лекцию в кафе «Бродячая собака» на тему «Simultané», где он показал снимки картин и продемонстрировал симультанное издание Сони Делоне поэмы Блеза Сандра «La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France»⁶. Говоря об орфизме Делоне, он отметил, что отношение сюжета к задачам художника является основным противоречием в западной живописи, и обратил внимание на тщетность попыток кубистов и футуристов в его разрешении. Среди публики было немало художников, лично знакомых с Соней. На обсуждение были приглашены: Павел Кузнецов, Иосиф Школьник, Мстислав Добужинский, Дмитрий Философов, Сергей Городецкий, Павел Филонов, Николай Кульбин, Игорь Северянин, Николай Бурлюк, Георгий Чулков, Алексей Толстой, Георгий Якулов и другие⁷.

Поэт Блез Сандра, близкий друг четы Делоне, совершил несколько путешествий в Россию; Боччиони, похоже, имел роман с русской женщиной и провел октябрь 1910 года в Москве и Петербурге. Вполне также очевидно, что русские художники, включая Кандинского (он и Делоне вели переписку в 1912 году относительно теории цвета), сразу же признали важность орфизма, чего не скажешь о кубистах. Глез в 1934 году сказал, что они ее не осознавали: «Мы судили скучно с точки зрения формы»⁸.

Как Малевич, так и Робер Делоне принимали участие во второй выставке «Синего всадника» в Мюнхене в начале 1912 года. Осенью этого же года Александр Архипенко и Александра Экстер показывали свои композиции на выставке «Section d'or» («Золотое сечение») вместе с Глезом и Метценже, чья книга «Кубизм» появилась в нескольких переводах в России в 1913 году⁹. «Первый немецкий осенний салон» галереи «Der Sturm» включал работы Боччиони, в компании с другими итальянскими футуристами, а также работы четы Делоне, братьев Бурлюков, Якулова, Глеза, Метценже, Кандинского и Кульбина. А в 1914 году Соня Делоне, Малевич, Бурлюки вместе с французами участвовали в «Салоне Независимых» в Париже.

В плане взаимоотношений между художниками России и Запада особого внимания требует также статья Николая Кульбина «Свободная музыка», опубликованная в альманахе Кандинского «Синий всадник» в мае 1912 года. По своей сути она содержала постулаты, объявленные им в одноименной книжке, изданной в 1910 году. В то же время он опубликовал в сборнике «Студия импрессионистов» очень важную статью под названием «Свободная музыка, как основа жизни»¹⁰. Кульбин, врач по профессии, был активным сторонником и агитатором искусства кубфутуристов. Между 1910 и 1912 годом он ведет переписку с Кандинским¹¹. Его занимала связь науки и эстетики, и, что особенно важно, он выразил понимание научных теорий, относящихся к этому вопросу. Влияние Кульбина на русский авангард очевидно, при этом не стоит сбрасывать со счетов и распространение его идей на Западе. Американский искусствовед Шерри Букберо в своей работе о Робере Делоне, опубликованной в 1982 году, отмечает сходство подхода к проблеме цвета у Делоне в его «Окнах» 1912 года с описанием цветовой живописи в статье Кульбина «Свободная музыка», опубликованной в альманахе «Синий всадник»¹². Но поскольку картины Делоне были написаны раньше выпуска альманаха, Букберо была вынуждена оставить этот вопрос нерешенным. Она не была осведомлена, что источником статьи Кульбина были его работы, изданные двумя годами раньше. Было бы странно, если бы супруги Делоне, имевшие столь тесные связи с миром русской живописи, не были бы знакомы с теориями Кульбина¹³.

Рассмотрим же основные теоретические принципы, разделяемые этими людьми. Все вышеназванные художники думали, что подлинно новаторская живопись не должна себя связывать рамками оптического опыта, который дает лишь иллюзии. Художник, считали они, обязан заглянуть за внешнюю оболочку мира вещей и показать мир таким, каков он есть по своей сути, а не таким, каким он представляется. Задача заключалась не в том, чтобы выразить предмет описательными средствами, а в том, чтобы найти такие пути в живописи, которые смогли бы продемонстрировать его внутреннюю природу. Модернистская живопись объявила опыт важной задачей, превратив художника в своего рода психолога-экспериментатора. Супруги Делоне, Глез, Метценже и Боччиони верили, что наиболее достоверный образ внешнего мира наличествует, как это ни парадоксально, внутри сознания. И не потому, что предметы не обладают независимостью в своем существовании, а потому, что человеческая природа такова, что все наши знания о мире непосредственно зависят от наших чувств.

В книге «Кубизм» Глез и Метценже писали: «Ничто не обладает реальностью кроме совпадения ощущений с направлением нашей мысли. Мы далеки от того, чтобы сомневаться в объективности предметов, воздействующих на наши чувства. Но взглянув на вещи трезво, мы можем быть до конца уверены лишь в образах, которые эти предметы обильно провоцируют в нашем сознании»¹⁴.

Понятие «ощущения» было одним из главных в эстетике того времени. Боччиони провозглашает, что «подлинная реальность — есть ощущение»¹⁵. Только в чувстве мы уверены. Единственно, на что мы можем до конца полагаться, так это на всю сумму наших знаний об окружающем нас внешнем мире. Таким образом художники выражают себя последователями не только чрезвычайно популярного в то время Анри Бергсона, но и его предшественника, ирландского философа XVIII века Джорджа Беркли. Берклианская философия имматериализма и чувственности обрела вторую жизнь в то время. Беркли оказал большое влияние на философию Бергсона, который в 1907—1909 годах прочитал о нем курсы лекций в Коллеж де Франс¹⁶.

Природа ощущений служила широким полем открытий и исследований также и для медицины того времени. Определение «чувствительности» было введено в психологию немецким ученым Вильгельмом Вундтом, который рассматривал ощущения как физиологические, то есть материальные. При этом они действовали на «дух» или «психику» либо подсознательно (когда они слабы), либо сознательно (когда они сильны)¹⁷.

Ощущения, вызываемые в человеке такими «нематериальными» силами, как энергия и цвет, находились, таким образом, как бы на грани нематериального и материального миров. Николай Кульбин, практикующий врач, был в то же время исследователем, уделявшим особое внимание изучению механизма проявления чувств, с точки зрения медицины, лежащих ниже порога раздражения. Его брошюра, опубликованная в Петербурге в 1907 году, называлась «Чувствительность. Очерки по психиатрии и клиническому применению ее данных». В ней исследовалось близкое к сознанию ощущение, лежащее за порогом примитивного раздражения, то есть в той форме, в которой оно рассматривалось Вундтом. Кульбин определил единицы чувств и даже изобрел инструмент, с помощью которого можно измерять чувствительность человека¹⁸.

Вундта читали не только ученые и врачи, но и художники. Александр Смирнов в ноябре 1904 года рекомендовал прочесть его Соне Делоне. «Как я понял, — писал он, — Вас интересует особенно связь душевных и телесных явлений. Капитальная работа Вундта. Physiologische Psychologie (Физиологическая психология). Есть русский перевод»¹⁹. К январю 1910 года Кульбин читал публичные лекции, на которых он утверждал, что «Мир — это наши ощущения»; лекции были посвящены взаимодействию ощущения с сознанием и творческим воображением с точки зрения теории творчества²⁰.

Глез, Метценже и Боччиони верили, что психика или душа, как реципиент ощущений, становится более чувствительной в ходе человеческой эволюции. Более развитые люди, и особенно художники, на глазах приобретают способность улавливать все более тонкие энергии. Боччиони в своей лекции

утверждал: «Наша душа претерпела значительные изменения. Наше время порождает новую эру, называя нас примитивами с точки зрения трансформированных чувств»²¹.

Малевич разрабатывал свои эстетические идеи в той же концептуальной структуре. Художественный образ для него также был внутренним процессом, так сказать, психобиологическим продуктом его ощущений. Как и западные единомышленники, Малевич рассматривал ощущения как надындивидуальную способность, базирующуюся на психике как таковой. Подобные же идеи есть и в статьях Крученых, которые явились фундаментом кубофутуризма. Некоторые его концепции совпадают с идеями Кульбина. Как раз в то время Крученых был в близких отношениях с Малевичем. Кубофутуристы считали, что историческое преобразование психики может выдвигать на передний план новые стили живописи. В своем манифесте во втором сборнике «Садок судей» они провозгласили: «Нам известны чувства, не жившие до нас. Мы — новые люди новой жизни». А в статье Крученых «Новые пути слова» — что искусство «в авангарде психической эволюции»²². Супрематизм Малевича был основан на идее, что живопись выражает прежде всего состояние психики и должна таким образом показать психическую эволюцию — что у Боччиони выражено как «преображенная чувствительность». Живопись и психология, с точки зрения Малевича, были столь близки, что по стилю письма он судил о психической эволюции студента²³.

Центральная идея кубофутуризма выражалась в понятии «заумный язык» Алексея Крученых, означавшем, что трансцендентный язык будущего не только отразит эволюцию, произошедшую в сознании художника, но и будет также служить передачей преобразованных ощущений. Перед тем как перейти к супрематизму, Малевич надеялся, что его кубистический стиль письма сможет визуально представить идею «зауми». Свои работы, близкие к итальянскому футуризму, такие как «Утро в деревне после вьюги» (1912) или «Плотники» (1912), он охарактеризовал как «заумный реализм».

В 1913—1914 годах Малевич разрабатывал несколько вариантов кубического стиля с целью изобразить мир, соответствующий новому трансформированному восприятию. Он писал Матюшину в июле 1913 года: «Мы дошли до отвержения разума, но отвергли мы разум в силу того, что в нас зародился другой, который в сравнении с отвергнутым нами может быть назван заумным, у которого тоже есть закон и конструкция и смысл, и, только познав его, у нас будут работы основаны на законе истинно новом заумном, этот ум нашел себе средство кубизм для выражения вещи»²⁴.

Кубическую форму Малевич рассматривал как признак развившейся психики. Ее выраженность показывала, насколько глубоко в художнике произошла трансформация или эволюция, насколько по-новому он видит мир. «Дама на остановке трамвая» (1913) составлена в основном из цветowych прямоугольных плоскостей в структуре кубизма. Поскольку Малевич хочет, чтобы зритель знал о том, что обыденный, хорошо знакомый мир воспринимается на не совсем обычном, а более высоком уровне, он как бы приоткрывает предметы, стоящие за плоскостями. Человек в шляпе проглядывает через прямоугольник, и художник как бы стягивает рядом расположенный прямоугольник, обнаруживая там притаившуюся бутылку. В других работах, например в «Доме у афишного столба» (1914), он прячет половину фигуры за цветным прямоугольником, делая свое так называемое «частичное затмение».

Западные художники наделяют живописца силой определенного ясновидения, психической силой, «что дает чувствам способность постичь то, что раньше было совершенно непостижимым», как сказал Боччиони в 1911 году. «Что действительно достойно изображения, так это не то, что видимо, а то, что до настоящего времени рассматривалось как невидимое, то есть то, что видит ясновидящий художник. В будущем это будет естественно»²⁵.

Ясновидение и способность видеть насквозь предметы — также свойства заумного состояния у Крученых: «Мы стали видеть здесь и там. Иррациональное (заумное) нам так же непосредственно дано, как и умное... Мы рассекли объект! Мы стали видеть мир насквозь!»²⁶ Некоторые ранние картины Малевича периода супрематизма были представлены в виде «сечений» его предшествующих работ. Так, например, «Супрематическая композиция» (около 1917) из Музея современного искусства в Нью-Йорке составлена из геометрических «секций» более раннего «Лесоруба» (около 1913, ГМА). Лесоруб в ней представлен в виде бледной плоской фигуры среди сечений бревен. В процессе эволюции психика, или интуиция, художника становится все более восприимчивой к утонченным энергиям, что предъявляет, в свою очередь, повышенные требования к чувствительности зрителя, как это происходит, например, в «Супрематизме» в серии «Белое на белом» 1917—1918 годов.

Цвет и чувство динамизма Малевич рассматривал как два наиболее фундаментальных элемента живописи. Он был согласен с западными художниками в том, что цвет не относится к настроению и не имеет символического значения в той же степени, в какой он и не происходит из естественной природы объекта. Цвет, думали они, есть нечто внутреннее, продуцирование в нашем восприятии мировой жизненной энергией, с которой художник вступает в прямой контакт. Малевич писал: «Живопись, — краска, цвет, она заложена внутри нашего организма. Ее вспышки бывают велики и требовательны. Моя нервная система окрашена ими. Мой мозг горит от их цвета»²⁷.

Цвет, понимаемый как беспредметная энергия, в живописи предполагает выразительное средство, лишенное формы. Боччиони предрекал, что по мере своего психического развития художник избавится от формы: «Для человеческого глаза цвет предстанет материализованным чувством. Цвет <...> не будет нуждаться в формах для понимания, и живопись превратится в играющую гамму раскрашен-

ных газов. Искусство достигнет ступени бесконечных горизонтов, где его воздействие на коллективный дух достигнет такой интенсивности, которую невозможно представить»²⁸.

Супруги Делоне имели похожие взгляды. Контрастирующие цвета в их ярко раскрашенных картинах — «Диски» — должны были двигаться вперед и назад от зрителя. В этом случае, как они считали, действительно чувствуется динамическая жизнь вселенной, нематериальная динамическая энергия, которая по существу бесформенна.

В своем эссе 1915 года «От кубизма к супрематизму» Малевич совершенно определенно высказывался о том, что движение и цветовые ощущения занимают главенствующее положение по отношению к форме: «Мне кажется, нужно передать чисто красочное движение так, чтобы картина не могла потерять ни единой своей краски. Движение, бег лошади, паровоза, можно передать однотонным рисунком карандаша, но передать движение красных, зеленых, синих масс — нельзя. Поэтому нужно обратиться непосредственно к массам живописным, как таковым, и искать в них форм, им присущих»²⁹.

В конце концов в супрематизме остались только динамические цветовые ощущения, передаваемые через цветовые прямоугольники. Они могут относиться к земным объектам в той же мере, в какой они могут представлять энергии, приносимые космосом, но в то же время они являют собой достижение художника в его стремлении изобразить свои ощущения как таковые.

Исходя из близких друг другу представлений о природе и о роли искусства, многие художники различными путями подошли в конечном счете к своему варианту беспредметности. Абстрактные стили шли в ногу с развитием научных идей и глубокими преобразованиями в техническом творчестве. И они вовсе не были результатами разрушения или уничтожения старой гармонии. Наоборот, беспредметные стили проникали в глубину мироздания для того, чтобы привести в гармонию его глубинные противоречия между материей и духом или материей и энергией. Картина — это такое уникальное место, где действительность как бы схвачена в процессе единства.

В этом эссе не предполагается, что Малевич у кого-то и что-то заимствовал или, наоборот, у Малевича что-то заимствовали. Не ставится также вопрос об источниках взаимовлияний. Это тема другого исследования. И хотя во взглядах Малевича на современное искусство есть много общего с кубистами, орфистами и итальянскими футуристами, его отличает живописная бескомпромиссность на пути к беспредметному миру. Он больше остальных доверял средствам живописи и в описании глубинных слоев реальности дальше других шагнул вперед от обыденного мира, видимого простому человеку.



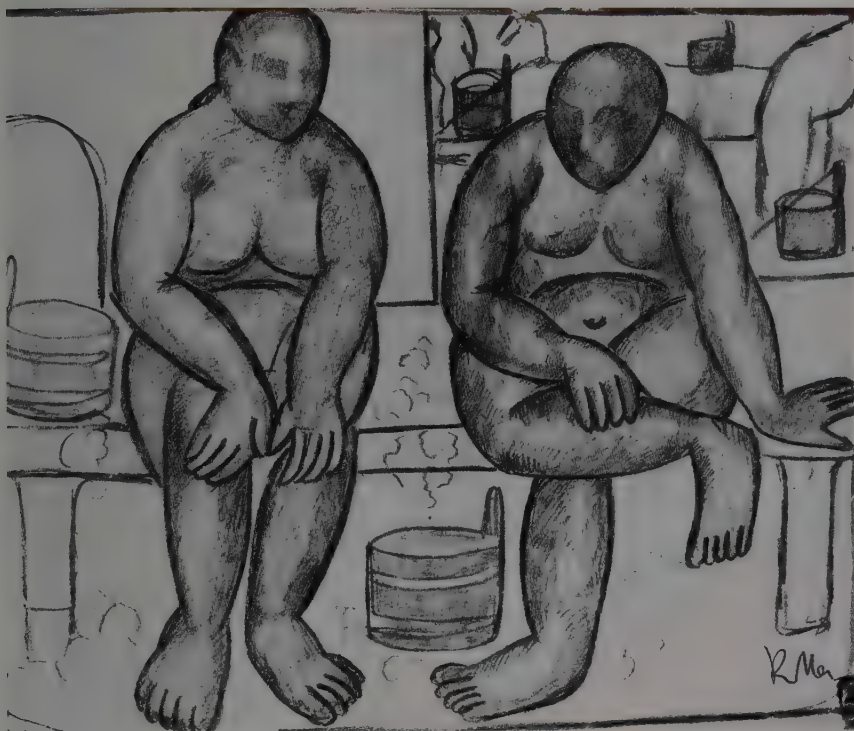












33 Мозольный оператор в бане. 1911—1912. Бумага, гуашь. 77,7×103

34 В бане. 1910—1911. Бумага, графитный карандаш. 13,3×16,2







37 Крестьянки в церкви. 1911. Холст, масло. 75×97,5

38 Крестьянки в церкви. 1911—1912. Бумага, графитный карандаш. 21,9×18,4

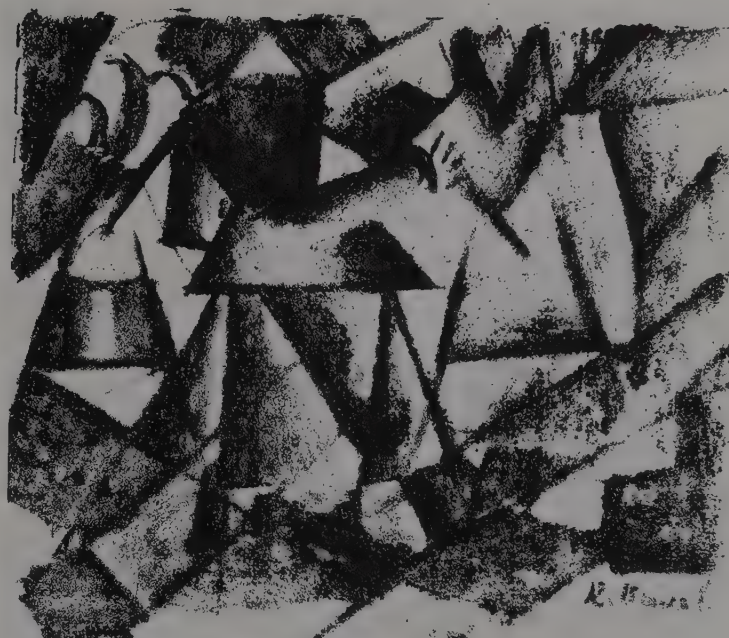
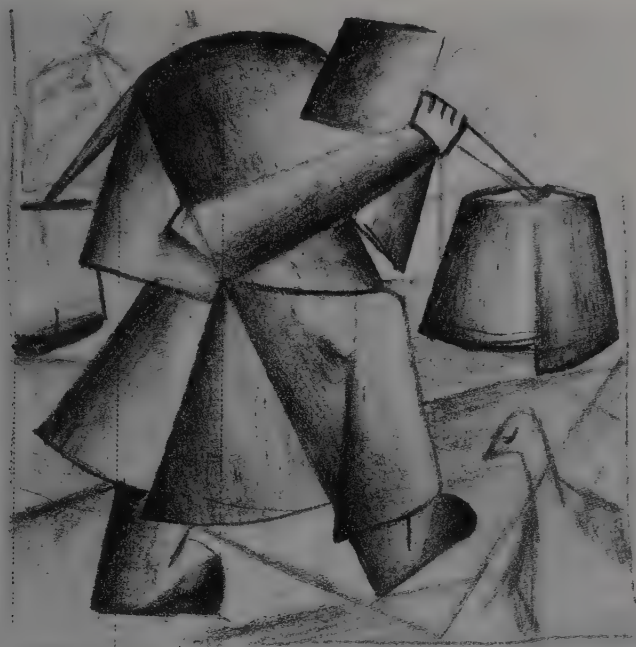
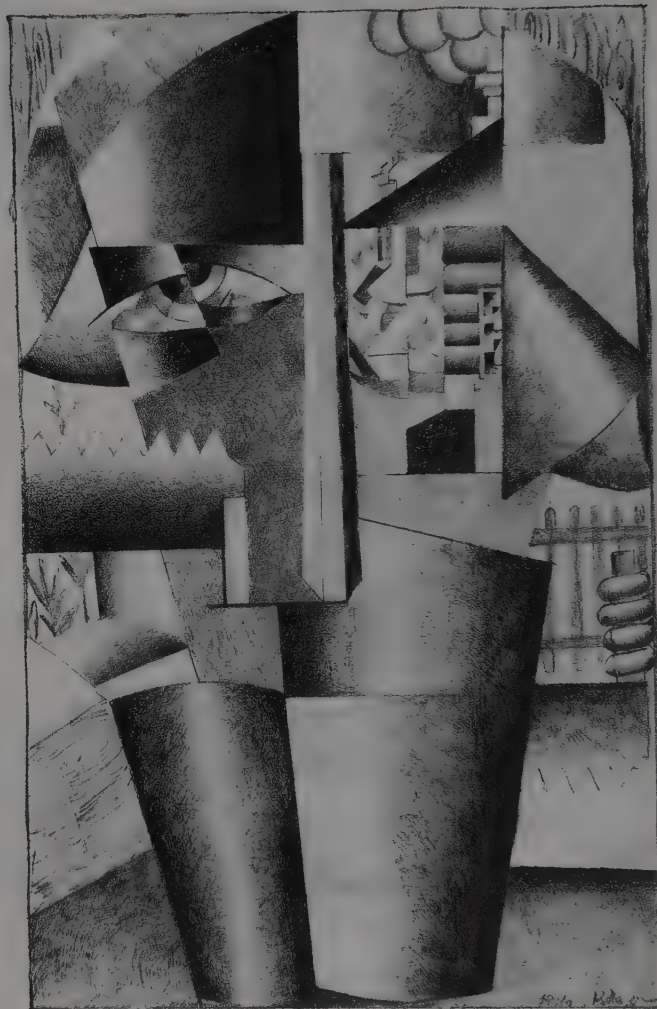


39 Женская голова в профиль. 1911—1912. Бумага, графитный карандаш, растушка. 18,6×14,2

40 Молящаяся женщина. 1911—1912. Бумага, графитный карандаш. 18,6×14,2

41 На кладбище. 1910—1911. Бумага, графитный карандаш. 15,2×17,7





43 Лесоруб. 1913. Бумага, графитный карандаш. 17,1×17,7

44 Крестьянка с ведрами. 1912—1913. Бумага, графитный карандаш. 10,5×10,7

45 Эскиз к портрету строителя (портрет Н.И.Клюна). Бумага, графитный карандаш. 49,6×33,4

46 Крестьянка идет по воду. 1913. Литография. 9,7×105









50 Голова крестьянской девушки. 1912—1913. Холст, масло. 72×74,5

51 Голова крестьянки. 1913. Литография. 11,4×13





53 Туалетная шкатулка. 1913. Дерево, масло. 49×25,5





К. МОЛДТОВ





57 Корова и скрипка. 1913. Дерево, масло. 48,8×25,8

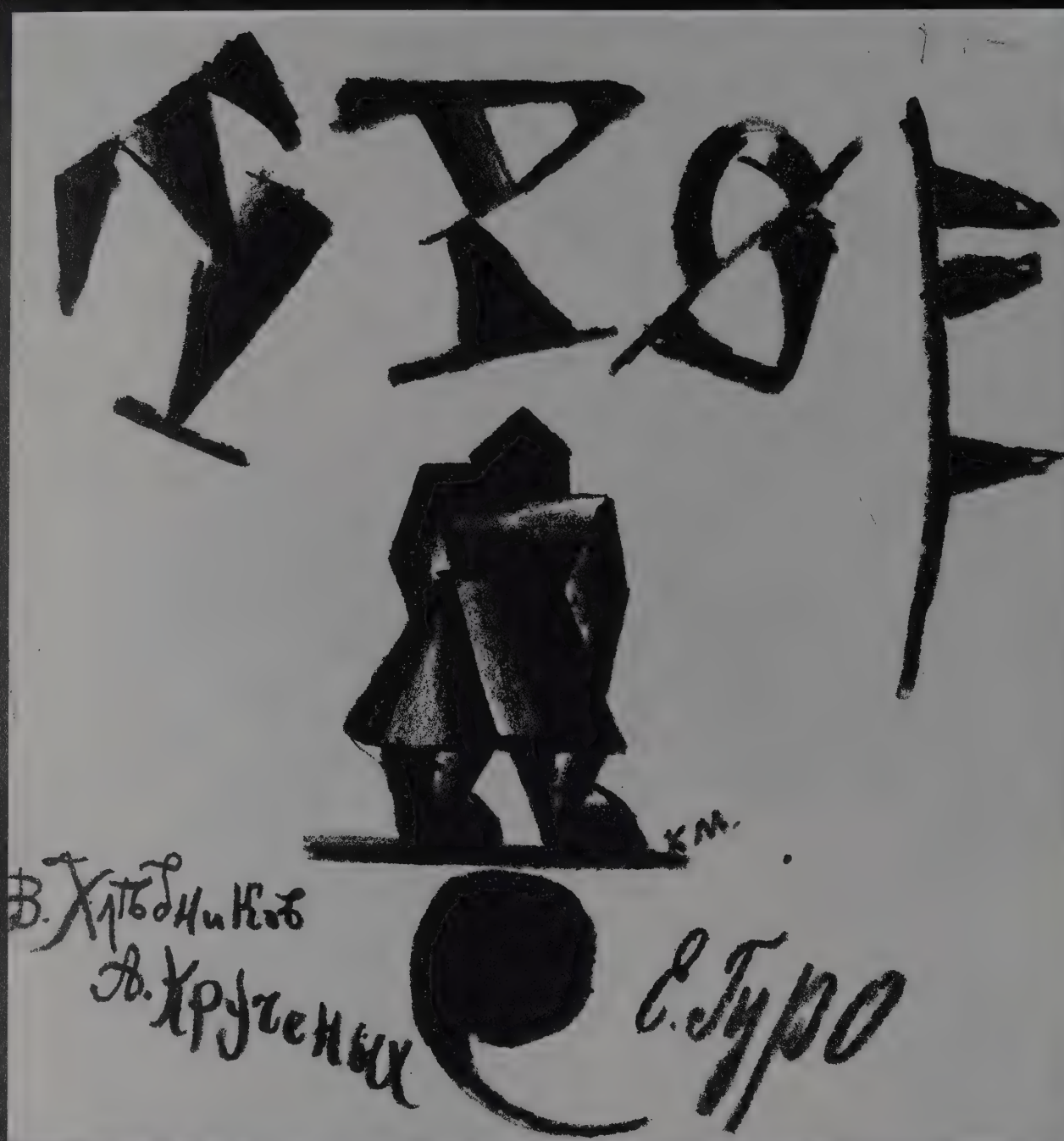


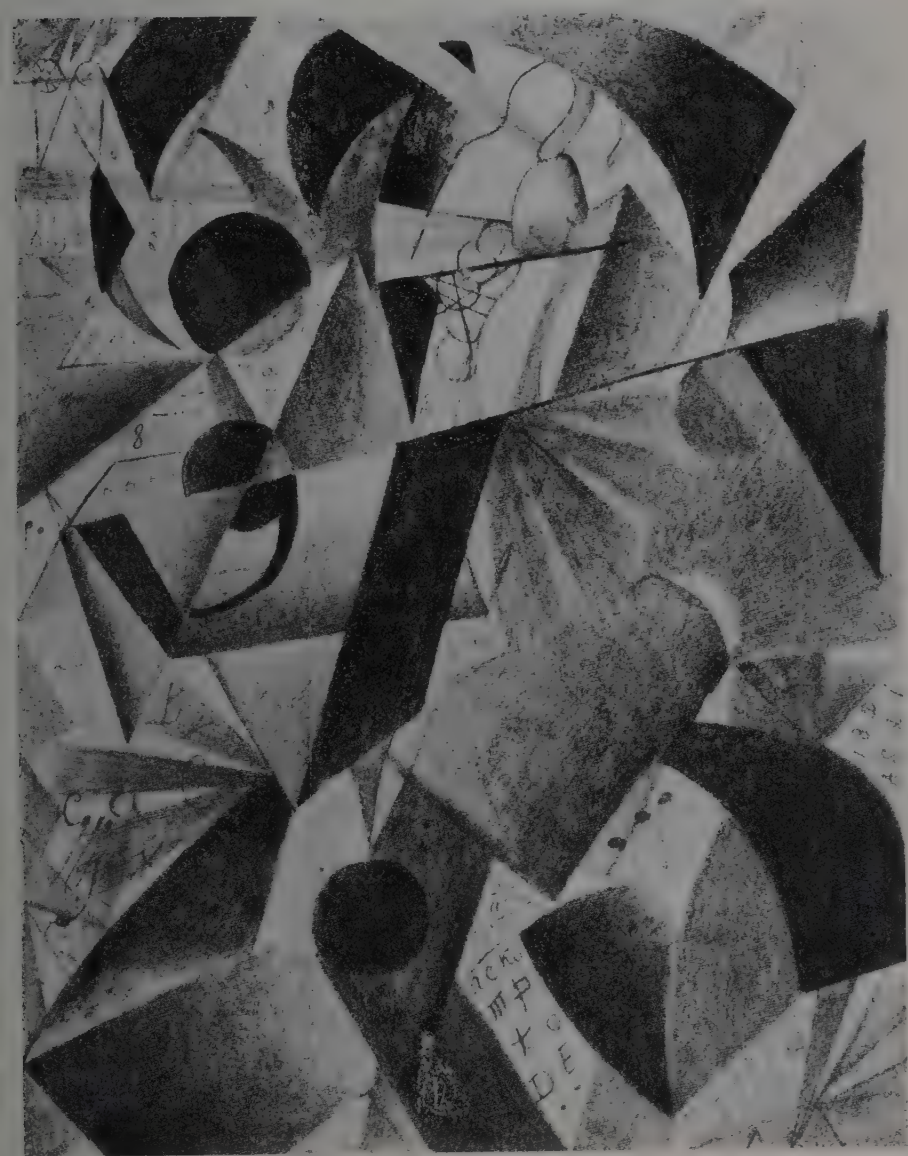
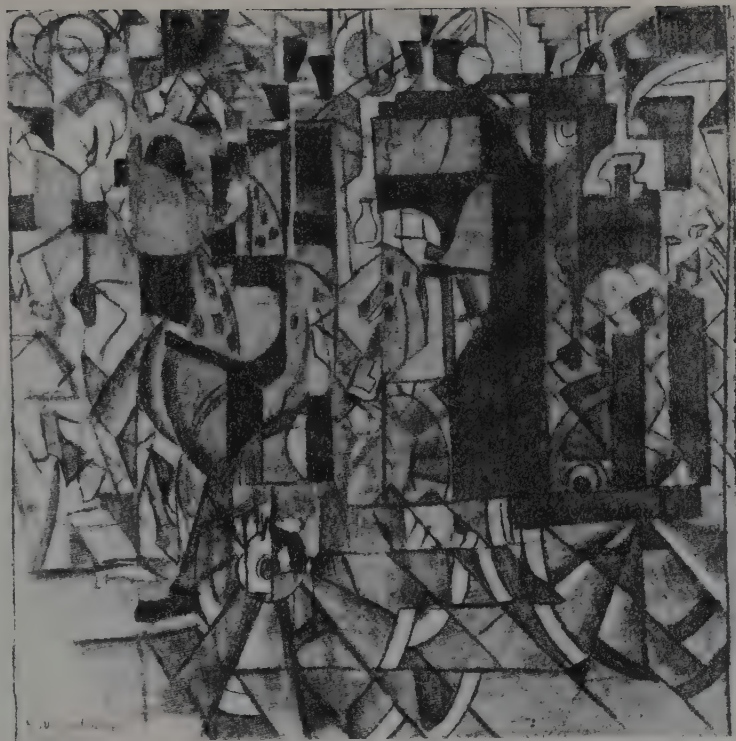






Обложка и иллюстрации
к книге В.В.Хлебникова,
А.Е.Крученых и Е.Г.Гуро
«Трое»
(СПБ., 1913)





63 Жница. 1913. Литография. 13,8×13

64 Экипаж в движении. 1913. Литография. 11×10,8

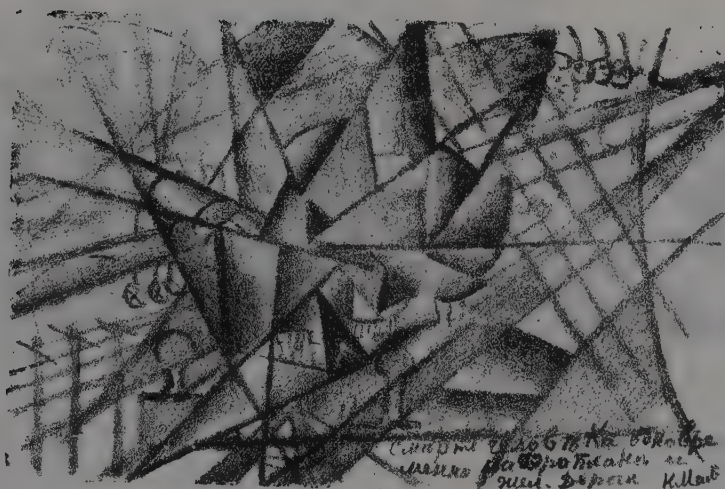
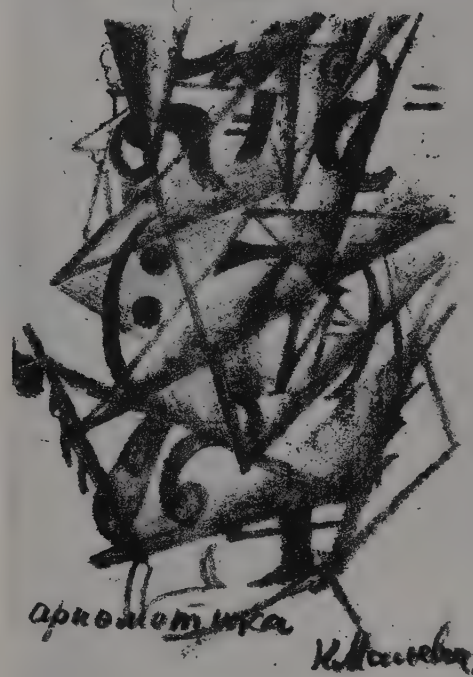
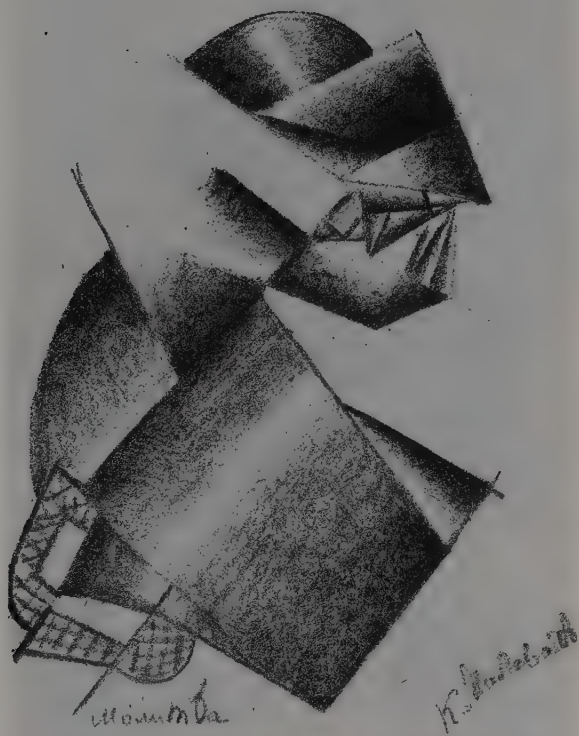
65 Пилот. 1913. Литография. 13,1×10,2



Я. Крученых и В. Хлебников

СЛОВО КАКЪ ТАКОВОЕ



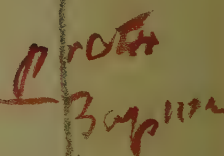


68 Молитва. 1913. Литография. 13,5×10,5

69 Арифметика. 1913. Литография. 12,7×8,6

70 Смерть человека одновременно на аэроплане и железной дороге. 1913.
Литография. 9,1×14

Homophylax naevius *legis* *naevius* 23. 10. 1910



5. ~~Детали~~
Список.

13

= no tela nel 1848
nella stanza di ammoruina



Этот человек 2 года в ...
... ..



турецкий воин
'По беда надеждаясь'
опера на тошина
свое крутого аполон



Полиция

72 Будетлянский силач. Бумага, акварель, графитный карандаш. 54,4×36,2

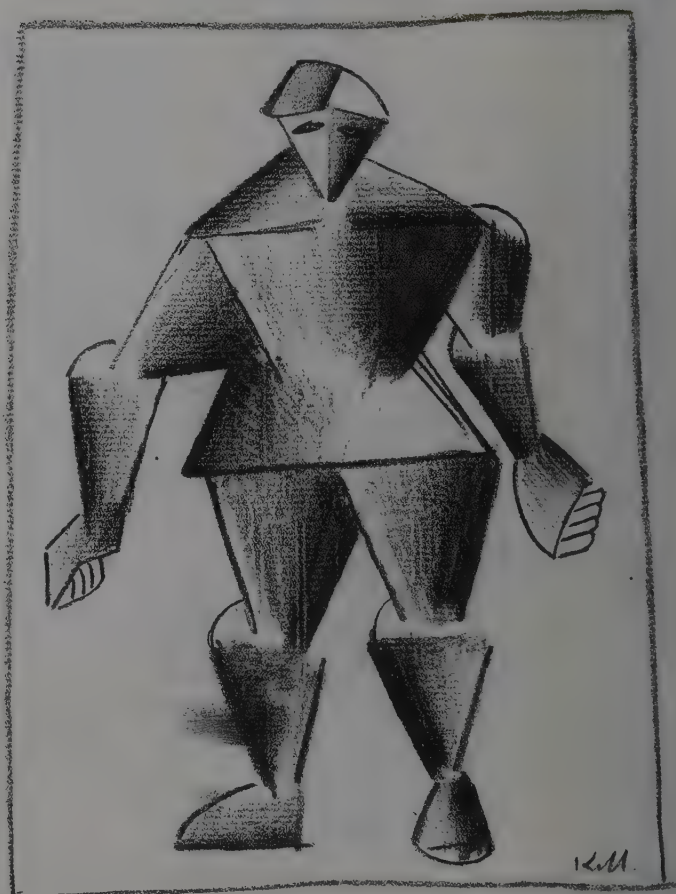
73 Воин. Бумага, акварель, тушь, графитный карандаш. 54,2×35,6

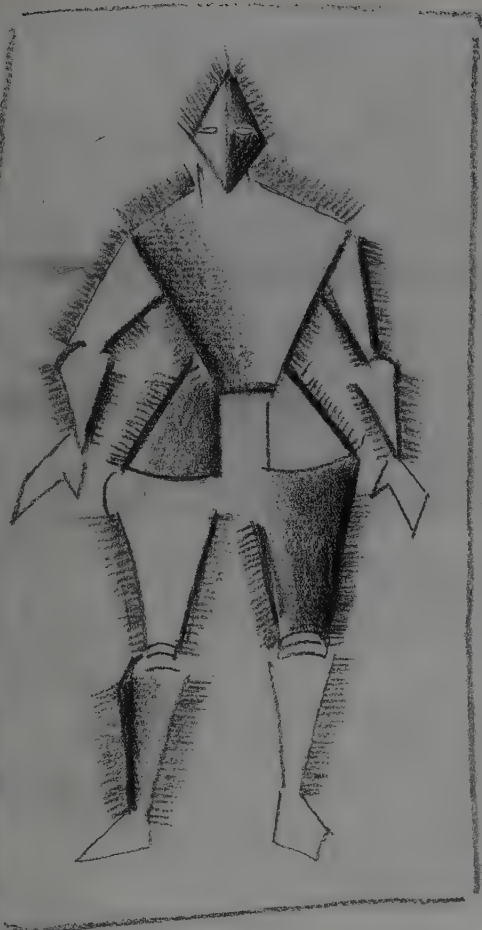
74 Турецкий воин. Бумага, акварель, графитный карандаш. 54,3×36,4

Эскизы
костюмов
к опере
„Победа
над
солнцем“.
1913



- 75 **Хорист.** Бумага, итальянский карандаш, акварель.
27,3×21,3
- 76 **Будетлянский силач.** Бумага, итальянский карандаш.
27×21
- 77 **Путешественник.** Бумага, итальянский карандаш.
27,2×21,3
- 78 **Трусливый.** Бумага, итальянский карандаш, акварель,
тушь. 26,9×21
- 79 **Многие и один.** Бумага, итальянский карандаш, акварель,
тушь. 27,1×21,2
- 80 **Похоронщик.** Бумага, и тальянский карандаш, акварель.
27×21,1
- 81 **Неприятель.** Бумага, итальянский карандаш, акварель,
тушь. 27,1×21,3
- 82 **Чтец.** Бумага, акварель, тушь, уголь. 27,2×21,4
- 83 **Новый.** Бумага, итальянский карандаш, акварель,
тушь. 26×21
- 84 **Некий злонамеренный.** Бумага, итальянский карандаш,
акварель, тушь. 27,3×21,3
- 85 **Забияка.** Бумага, итальянский карандаш, акварель.
26,7×21
- 86 **Старожил.** Бумага, итальянский карандаш, акварель,
тушь. 27×21
- 87 **Нерон.** Бумага, итальянский карандаш. 27×21,5
- 88 **Спортсмен.** Бумага, акварель, тушь, уголь. 27,2×21,2

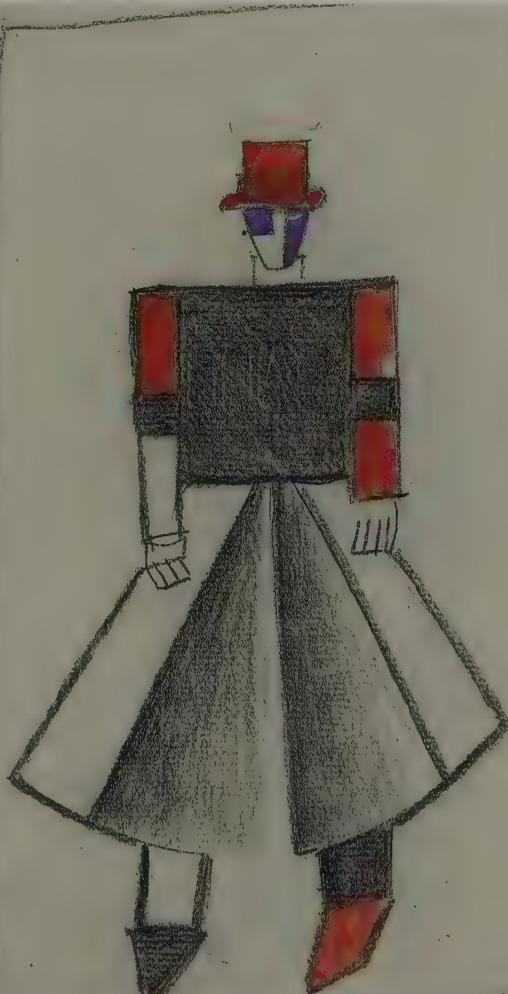




Рисунки стилизованные. костюмы бунты и зрелища



костюмы шляпочная и едкого топи
3. Но зеленый

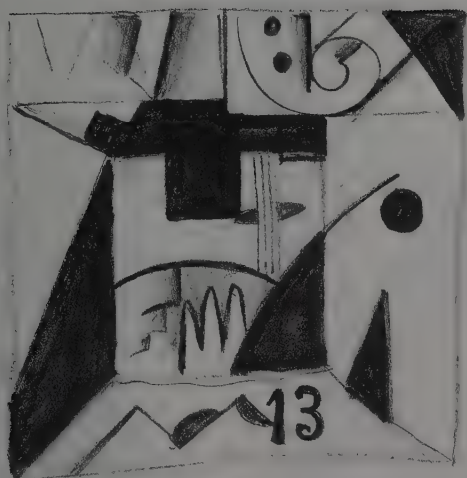


костюмы пехотинцев



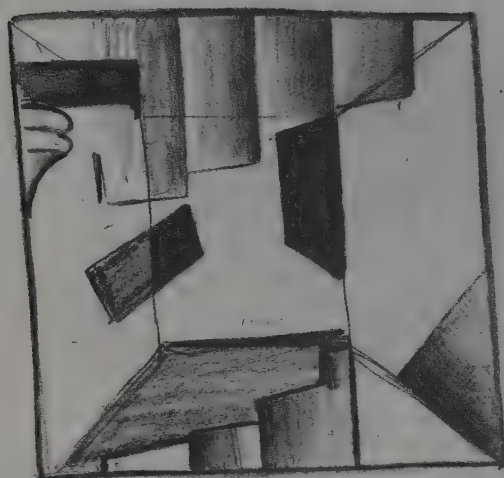






до
Радзев

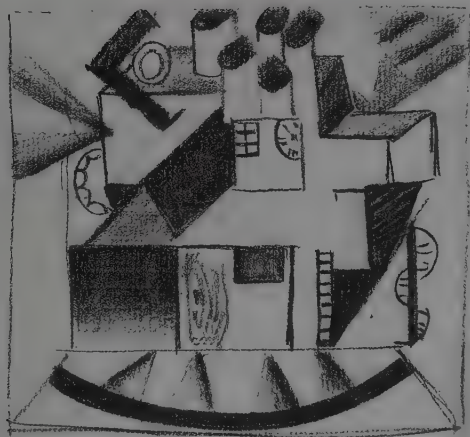
Нашествие Зкарт.
1^е деймо



Радзев

1^е деймо

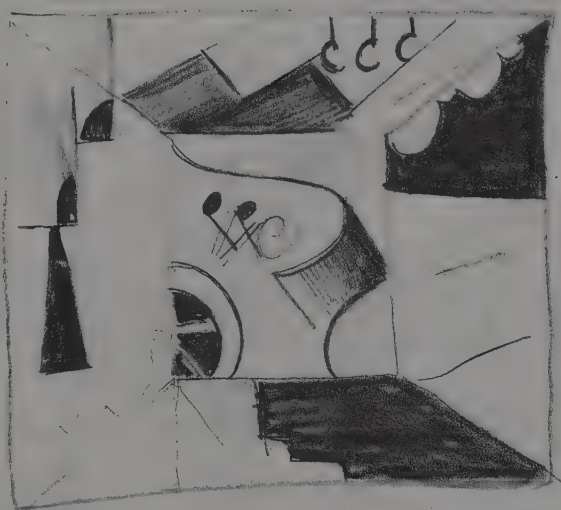
Книга сценария



2^е деймо. Зкарт. Бкар.

Дом

W 164



до
Радзев

2^е деймо Зеленой и Зкарт. W.
1^е деймо

91 Эскиз декорации. I деймо (действие), 3 картина. Бумага, итальянский карандаш. 17,7×22,2

92 Эскиз декорации. II деймо (действие), 6 картина. Бумага, итальянский карандаш. 21,3×27

93 Эскиз декорации. I деймо (действие), 1 картина. Бумага, итальянский карандаш. 25,9×20,2

94 Эскиз декорации. I деймо (действие), 2 картина. Бумага, итальянский карандаш. 17,5×22



Глядь, поглядь, ужъ близко Вислы
Нѣмцевъ пучить, значитъ кисло!

Издательство «СЕГОДНИШНИЙ ЛУБОНЬ» Москва, Тверская, 29, м. 20. Тел. 2-78-64.

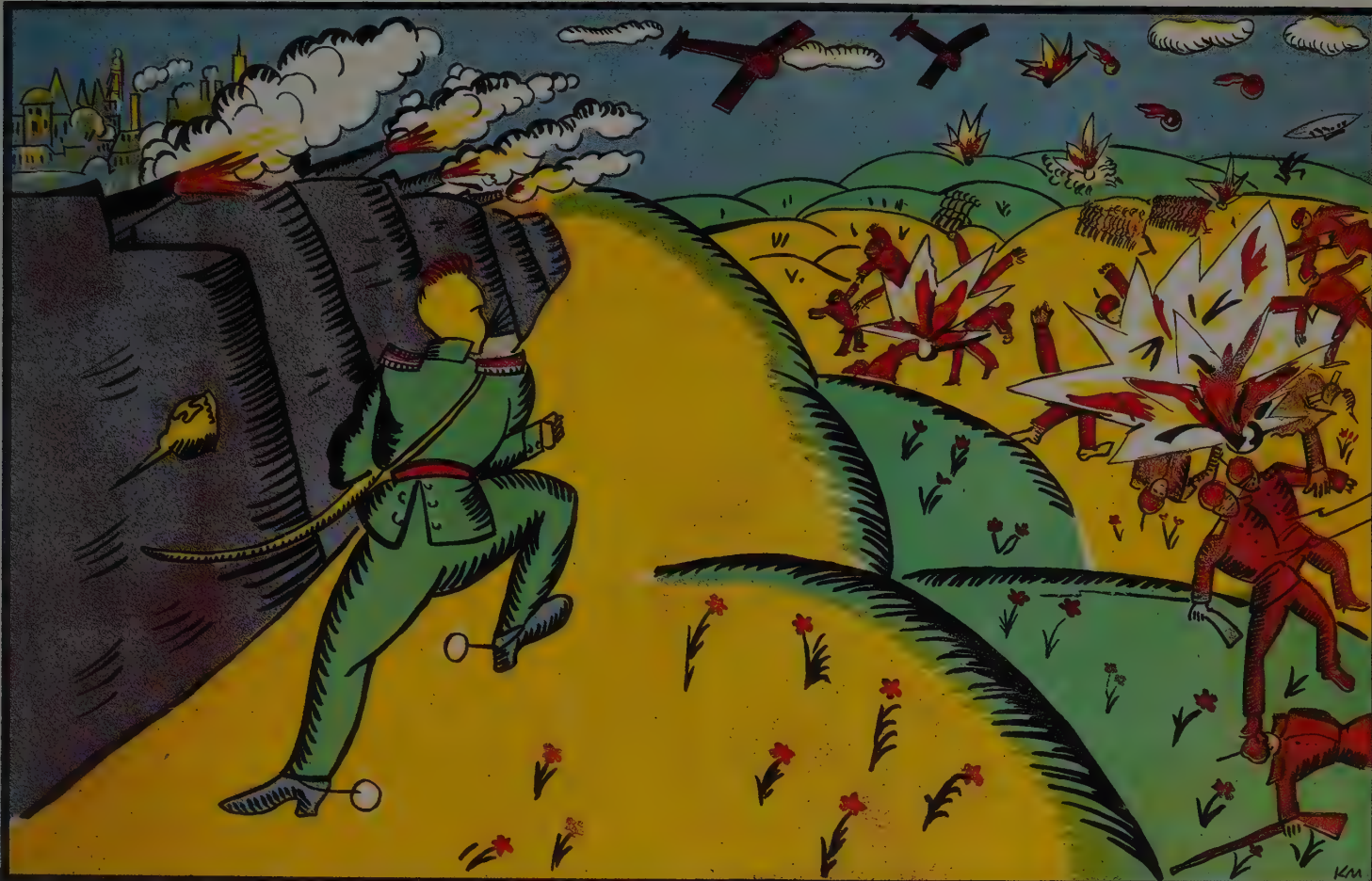
Типо-Литография С. М. Музарского, Москва

95 «Глядь, поглядь, уж близко Вислы...» 1914. Плакат. Литография в 5 камней. 51,3×33,4

96 Вильгельмова карусель. 1914. Плакат. Литография в 5 камней. 33,3×52,3

97 «У союзников французов...» 1914. Плакат. Литография в 5 камней. 33×51

ВИЛЬГЕЛЬМОВА КАРУСЕЛЬ.



„Подъ Парижемъ на краю
Лупятъ армію мою,

А я кругомъ бѣгаю
Да ничего не сдѣлаю“.



У союзниковъ французовъ
Битыхъ нѣмцевъ полный кузовъ,

А у братцевъ англичанъ
Дранныхъ нѣмцевъ цѣлый чанъ.



Ну и трескъ-же, ну и громъ-же
 Былъ отъ нѣмцевъ подлѣ Ломжи!

98 «Ну и треск же, ну и гром же...». 1914. Плакат. Литография в 5 камней. 33,2×51,1

99 «Шел австриец в Радзивилы...» 1914. Плакат. Литография в 5 камней. 32,8×49,5

100 «Подошел колбасник к Лодзи...» 1914. Плакат. Литография в 5 камней. 34×53,9



Шелъ австріецъ въ Радзивиля,
Да попалъ на бабьи вилы.



Подошелъ колбасникъ къ Лодзи
Мы сказали: „Панъ добродзеи!“



Ну, а съ Лодзью рядомъ Радомъ
И ушелъ съ подбитымъ задомъ.

Начало супрематизма

В первом десятилетии XX века мировой живописный авангард неуклонно двигался в сторону беспредметности, нефигуративности. Французские кубисты вплотную подошли к этой черте, но не решились сделать последний шаг. Теоретики кубизма Глез и Метценже писали в 1912 году: «Признаемся, однако, что некоторое напоминание существующих форм не должно быть изгнано окончательно, по крайней мере в настоящее время»¹.

На долю русского авангарда выпала задача ввести беспредметность в русло искусства, исследовать ее свойства. В 1910—1914 годах в русском искусстве возникает несколько направлений беспредметного творчества. Первым был Кандинский, абстрактные работы которого появились в 1910 году. В декабре этого года состоялась широкая демонстрация абстрактных акварелей и холстов Кандинского сразу на двух выставках — «Бубновом валете» в Москве и «Международной выставке» в салоне В.Издебского в Одессе. Первой опубликованной абстрактной работой стал рисунок Кандинского на обложке каталога одесской выставки.

В 1910 году художник завершил работу над рукописью книги «Über das Geistige in der Kunst», вышедшей в Мюнхене в декабре 1911 года. В том же месяце на Всероссийском съезде художников Н.Кульбин прочел доклад Кандинского «О духовном в искусстве (живопись)», содержащий главные положения его книги². Беспредметность у Кандинского приняла характер абстрактной экспрессии.

Своим путем пришел к беспредметности Михаил Ларионов. Критика увидела в лучизме Ларионова одну из разновидностей абстрактного искусства, но дело обстояло сложнее. Импрессионизм в своем увлечении жизнью цвета отодвинул на второй план пластическую конструкцию; кубизм, напротив, развивал структурное начало в ущерб живописному. Ларионов не хотел жертвовать ни тем, ни другим. Его лучизм был удивительной попыткой соединить, казалось бы, несовместимое: живописную вибрацию импрессионизма — со структурно-конструктивной ясностью, присущей кубизму. Самый ранний «след» лучизма можно видеть в рисунках к книжке А.Крученых «Старинная любовь», вышедшей из печати в середине октября 1912 года.

Вслед за Кандинским и Ларионовым свои варианты беспредметности создали в 1914 году В.Татлин и К.Малевич.

Все названные художники считали, что беспредметность — не отмена старого искусства, а логическое развитие его форм. «Беспредметная живопись, — писал Кандинский, — не есть вычеркивание всего прежнего искусства, но лишь необычайно и первостепенно важное разделение старого ствола на две главные ветви, без которых образование кроны зеленого дерева было бы невысказимо»³.

Малевич тоже считал, что созданный им супрематизм стал ступенью в лестнице, по которой движется мировое искусство. В мае 1916 года, защищая новое направление, художник писал А.Бенуа: «И я счастлив, что лицо моего квадрата не может слиться ни с одним мастером, ни временем. Не правда ли? Я не слушал отцов и я не похож на них. И я — ступень»⁴.

Малевич сам в своих печатных выступлениях внес много неясного в вопрос о возникновении супрематизма, но и сам же помогает разобраться в этом благодаря письмам — малоизвестным и неопубликованным.

Как возник супрематизм? Из опубликованных текстов Малевича можно заключить, что это был сознательный вывод из опыта кубизма.

Когда возник — второй вопрос. Малевич датирует «Черный квадрат» 1913 годом.

Что же происходило в действительности?

В 1911—1914 годах в работах Малевича, которые он определял как «алогизм» или «заумный реализм», происходят сдвиги, предвещающие «выход» из пластики кубофутуризма. В «Портрете Ключа», «Авиаторе» или «Англичанине в Москве» появляются большие локально окрашенные плоскости, растет тенденция к беспредметности. Картины еще имеют «верх» и «низ», но ощутимо стремление к безвесию, к преодолению пластическими структурами сил тяготения. Фигура авиатора, как образно заметил В.Стерлигов, «висит, но не весит» — как бы «парит» в пространстве.

Последним шагом на пути к супрематизму стала постановка оперы Матюшина и Крученых «Победа над солнцем», для которой Малевич исполнил эскизы декораций. Он работал над ними осенью 1913 года, а спектакль шел дважды — 3 и 5 декабря в петербургском Луна-парке.

Эскизы костюмов в основе своей исполнены в принципах кубизма, тяготеющего к беспредметности. В рисунках «Будетлянского силача», «Похоронщика», «Некоего злонамеренного» возникают локально окрашенные плоскости, прямоугольники, черный квадрат. Еще острее «супрематическая перестройка» Малевича выступает в задниках отдельных сцен. В 5-й картине (II действие) задник решен как вполне «супрематический» квадрат.

В этих рисунках и совершился перелом в сторону супрематизма. Он еще не имеет имени и не осознан самим художником, но здесь его фактическое начало и истоки.

О том, что этот перелом совершился спонтанно и стихийно, свидетельствуют письма Малевича. В 1915 году Матюшин собирался выпустить второе, более полное (партитура и рисунки) издание оперы. Малевич пишет ему: «Я очень буду Вам благодарен, если Вы поместите один мой рисунок в акте, где состоялась победа. <...> Рисунок этот будет иметь большое значение в живописи. То, что было сделано бессознательно, теперь дает необычайные плоды»⁵. В следующем письме, посылая рисунок, он добавляет: «Завеса изображает черный квадрат — зародыш всех возможностей — принимает при своем развитии страшную силу. Он является родоначальником куба и шара, его распадаения несут удивительную культуру в живописи»⁶.

В 1915 году Малевич уже понимает все значение совершившегося поворота; позже, разрабатывая теорию прибавочного элемента в живописи, он будет выводить супрематизм из кубизма, придав этому переходу научно обоснованный характер. В 1913 же году все решилось стихийно и эмпирически, как это бывает у подлинных художников. Сначала искусство — потом теория.

Когда возникли первые супрематические холсты? Приведенные отрывки из писем 1915 года показывают, что работа над беспредметной живописью уже идет. Толчок, данный эскизами к «Победе», получил продолжение в живописи. 5 марта 1914 года Малевич, рассказывая Матюшину о своих работах, замечает: «Плоскости показываются»⁷. «Черный квадрат», «зародыш всех возможностей», показанный на выставке «0,10», был написан, вероятно, в 1914 году. Его «распадения» дали все сорок восемь остальных картин на выставке 1915 года.

«Черный квадрат» стал визуальным манифестом нового направления. В нем все — краски, формы, структуры — сведено к нулю, и художник, как демиург, начинает творить новые миры из этого «ничто». «О сознание! — писал Малевич в письме Матюшину 12 ноября 1916 года. — Какая хорошая вещь, что только нелзя с ним сделать. Вот уж прибор, разворачивает без устали. Главное, разворачивает НИЧТО. Ох, какие ожидают чудеса нас, как бы их предупредить»⁸.

Родившись, новое движение некоторое время оставалось безымянным. Впервые печатно слово «супрематизм» появилось на обложке брошюры Малевича «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм», изданной в конце 1915 года. Малевич сам окрестил так свою новую живопись (от латинского *supremus* — высший), хотя были попытки приписать это название Матюшину или Пуни. Но Матюшин считал это название неудачным. Он писал: «Приветствуя всякое искание нового, радостно, хотя бы и не до конца, найденное, признаем таким „Новый живописный реализм“ К. Малевича, почему-то названный академично: „супрематизм“»⁹. Пуни же, как увидим дальше, услышал о супрематизме накануне выставки «0,10».

Название нашлось не сразу. «Красный квадрат» (1914), экспонировавшийся на выставке 1915 года, назван на обороте «Крестьянка. Супранатурализм»¹⁰. В этом случае особенно очевидно, чем руководствовался Малевич в выборе термина. Он должен определять незримую, сверхприродную сущность явлений, которая раскрывалась в его новой живописи. Позиция Малевича близка к философскому течению супранатурализма, возникшему в Германии в начале XIX века. Статья о нем имеется в 32-м томе Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона (СПб., 1901), популярного в те годы в России. Думаю, что в данном случае было совпадение терминов, выражающих родственные понятия, и, узнав об этом, Малевич отказался от супранатурализма как от «чужого» и уже «занятого» термина.

Брошюра, в названии которой впервые фигурирует слово «супрематизм», подписана июнем 1915 года. Значит, к этому времени уже возникло окончательное название. А в сентябре Малевич, договариваясь с Матюшиным об издании брошюры, замечает: «Мне думается, что супрематизм наиболее подходяще, так как означает господство»¹¹.

В утверждении супрематизма как нового движения в русском искусстве немалая заслуга принадлежит Матюшину. С первой же встречи в 1912 году Малевич поразил его своими работами. Много страниц посвящено ему в неизданной книге Матюшина «Творческий путь художника» (1934). Когда Малевич оказался перед лицом беспредметности, он почувствовал потребность в обсуждении возникавших перед ним новых проблем. В мае 1915 года он написал Матюшину: «Все многое, поставленное мною в [19]13 г[оду] в Вашей опере «Победа над солнцем», принесло мне массу нового, но только никто не заметил. По поводу этого у меня набирается материал, который бы следовало где-нибудь напечатать. Но мне нужен человек, с которым бы я мог откровенно говорить и который бы совместно со мною помог мне изложить теорию на основании живописных возникновений. Думаю, что таким человеком можете быть только Вы»¹².

В 1915 году Малевич написал Матюшину несколько десятков писем, обсуждая с ним проблемы супрематизма. Он посылал ему теоретические таблицы, раскрывающие принципы беспредметности в искусстве. В октябре 1915 года Матюшин получил бандероль с текстом брошюры Малевича «От кубизма к супрематизму». «Эту книгу, — вспоминал Матюшин, — мы редактировали вместе с авто-

ром»¹³. Малевич просил Матюшина написать к ней предисловие, но это не состоялось. Зато в статье «О выставке „последних футуристов“» (1916) Матюшин сумел глубоко и точно передать то новое, что заключал в себе супрематизм: «Предметность несет в себе свойства, неизвестные человеческому разуму, основная суть которых может быть почувствована не в ее конкретной форме, а претворенной высшим интуитивным разумом»¹⁴.

В период разработки супрематизма возникает путившее глубокие корни соперничество между Татлиным и Малевичем, двумя притягательными центрами русского авангарда. Оба они вышли к беспредметности, но конструктивизм Татлина прочно обосновался на земле, тогда как супрематизм Малевича «рвался в небо», стремился к выходу в мировое пространство. Говоря о Татлине и Малевиче, Н.Пуни вспоминал: «У них была особая судьба. Когда это началось, не знаю, но сколько я их помню, они всегда делили между собою мир: и землю, и небо, и межпланетное пространство, устанавливая всюду сферу своего влияния. Татлин обычно закреплял за собою землю, пытаясь столкнуть Малевича в небо за беспредметность. Малевич, не отказываясь от планет, землю не уступал, справедливо полагая, что она — планета, и, следовательно, может быть беспредметной»¹⁵.

Татлин и Малевич ревниво следили друг за другом, скрывая до выставки свои новые работы. В.Е.Пестель рассказывает, что в мастерской, где Татлин делал контррельефы, «шторы опущены, потому что Татлин даже не поднимает их, так как боится Малевича, который может пройти по Грибоедовскому переулку и увидеть в окно»¹⁶.

Свой супрематизм Малевич тоже «выращивал» в тайне, до осени 1915 года никто, кроме Матюшина, не знал, что происходит в его мастерской. Художник собирался аккордно показать на выставке свои холсты, раскрыв супрематизм как вполне оформившееся новое движение.

Но сохранить тайну было непросто. «Я попался как кур в очи[п], — пишет он Матюшину. — Сижу, развесил свои работы и работаю. Вдруг отворяются двери и входит Пуни. Значит, работы видены. Теперь во что бы то ни стало нужно пустить брошюру к моей работе и окрестить ее, и тем предупредить мое авторское право»¹⁷. Через три дня он сообщает Матюшину: «В Москве уже многие знают о моих работах, но только не знают о супрематизме ничего»¹⁸. Накануне выставки он пишет: «Название уже знают все, но содержания не знает никто. Пусть это б у д е т с е к р е т о м»¹⁹.

Московские художники деятельно готовились к выставке, которая должна была завершить кубофутуризм в русском искусстве. Все подводили итоги. Малевич же собирался утвердить новое направление, идущее вразрез с кубофутуризмом. С ним вместе выступали И.Клюн и М.Меньков, первыми признавшие идеи супрематизма. Различие целей Малевича и остальных участников выставки вызвало неожиданный конфликт. «Вся группа нашего выставочного кружка, — сообщал Малевич, — заявила протест против того, что выхожу из футуризма и хочу в каталоге написать несколько слов и назвать свои вещи супрематизмом. Надела узду, но не знаю, удастся ли меня зануздать. Причина такая, „что мы все тоже уже не футуристы, но еще не знаем, как себя определить и у нас было мало времени думать над этим“. <...> Я уступил им в этом ради целостности выставки»²⁰.

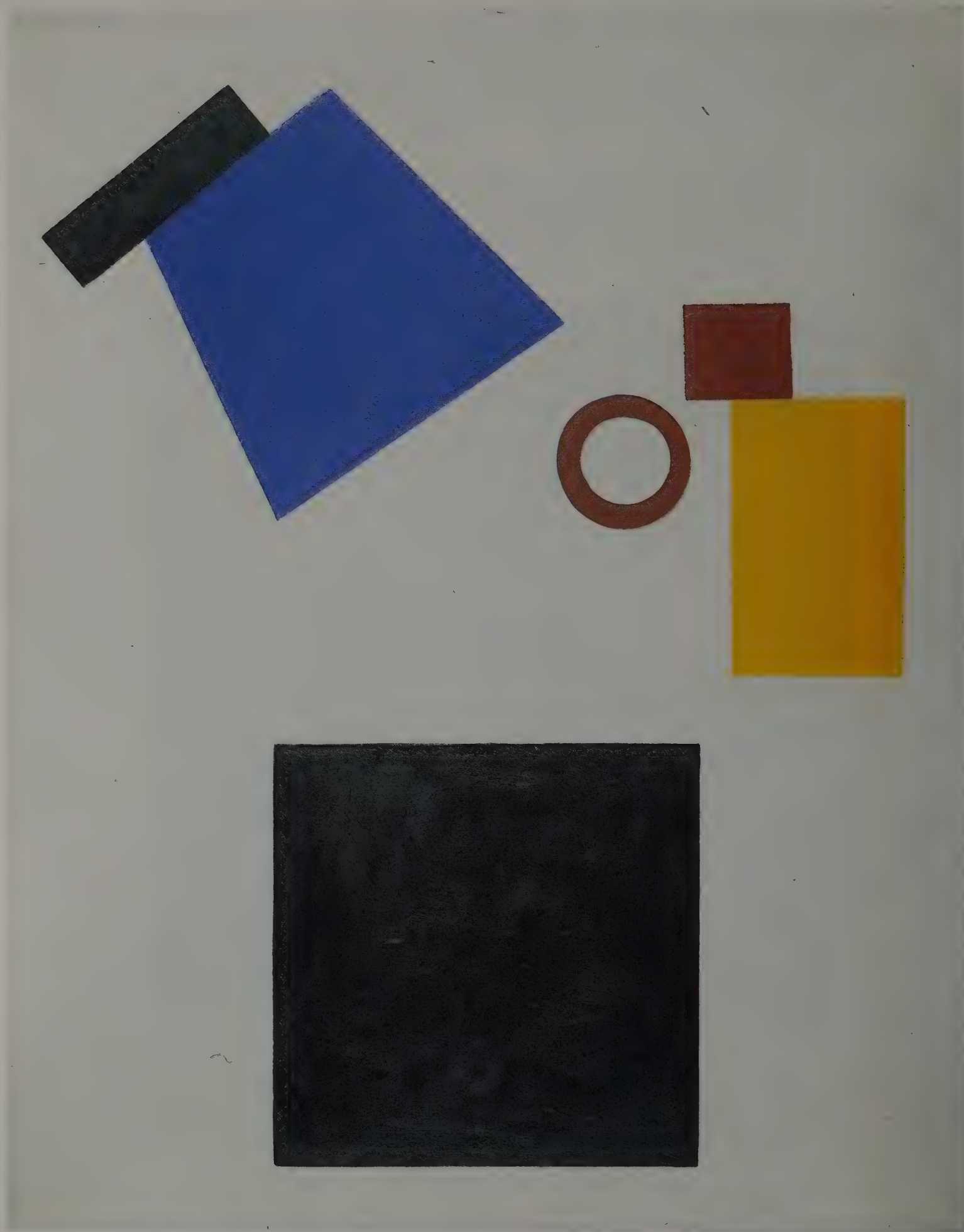
Но у Малевича уже был приготовлен сюрприз — брошюра о супрематизме, которая будет продаваться на выставке. Кроме того, под своими работами художник вывесил объявление: «Супрематизм живописи».

«Последняя футуристическая выставка картин 0,10 (ноль-десять)» открылась 17 декабря 1915 года в Художественном бюро Н.Е.Добычиной на Марсовом Поле. Никто не задумывался над странным числовым окончанием ее названия. Видимо, принимали это как очередную причуду футуристов. А между тем все названия их выставок — «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Мишень» и другие — имеют вполне разумное объяснение. Критик Ростиславов отметил, что название «арифметически неграмотное»²¹. В самом деле, 0,10 — это «одна десятая», и совершенно не соответствует расшифровке в скобках: «ноль-десять».

Письма Малевича к Матюшину позволяют догадаться, в чем тут дело. 29 мая 1915 года Малевич писал: «Мы затеваем журнал и начинаем обсуждать, как и что. Ввиду того, что в нем собираемся свести все к нулю, то порешили его назвать „Нулем“. Сами же после перейдем за нуль»²². Идея свести все предметные формы к нулю и «шагнуть за нуль» — в беспредметность — принадлежала Малевичу. С предельной остротой он выразил ее в манифесте 1923 года «Супрематическое зеркало»²³. Но и в брошюре, продававшейся на выставке, заявляя о своем полном разрыве с реальными формами, Малевич пишет: «Но я преобразился в нуле форм и вышел за 0—1»²⁴. Девять остальных участников выставки тоже стремились «выйти за нуль». Отсюда верно написанное в скобках «ноль-десять». Эту расшифровку наименования выставки подтверждает письмо Пуни к Малевичу от июля 1915 года: «Надо писать сейчас много. Помещение очень велико, и если мы, 10 человек, напишем картин по 25, то это будет только-только. Относительно жюри и нов[ых] участн[иков] я ничего не имею против, но, к о н е ч н о, нужно опросить всех других участников»²⁵. Эти десять человек были: К.Богуславская, И.Клюн, К.Малевич, М.Меньков, В.Пестель, Л.Попова, И.Пуни, О.Розанова, В.Татлин, Н.Удальцова. К ним присоединились Н.Альтман, М.Васильева, В.Каменский и А.Кириллова.

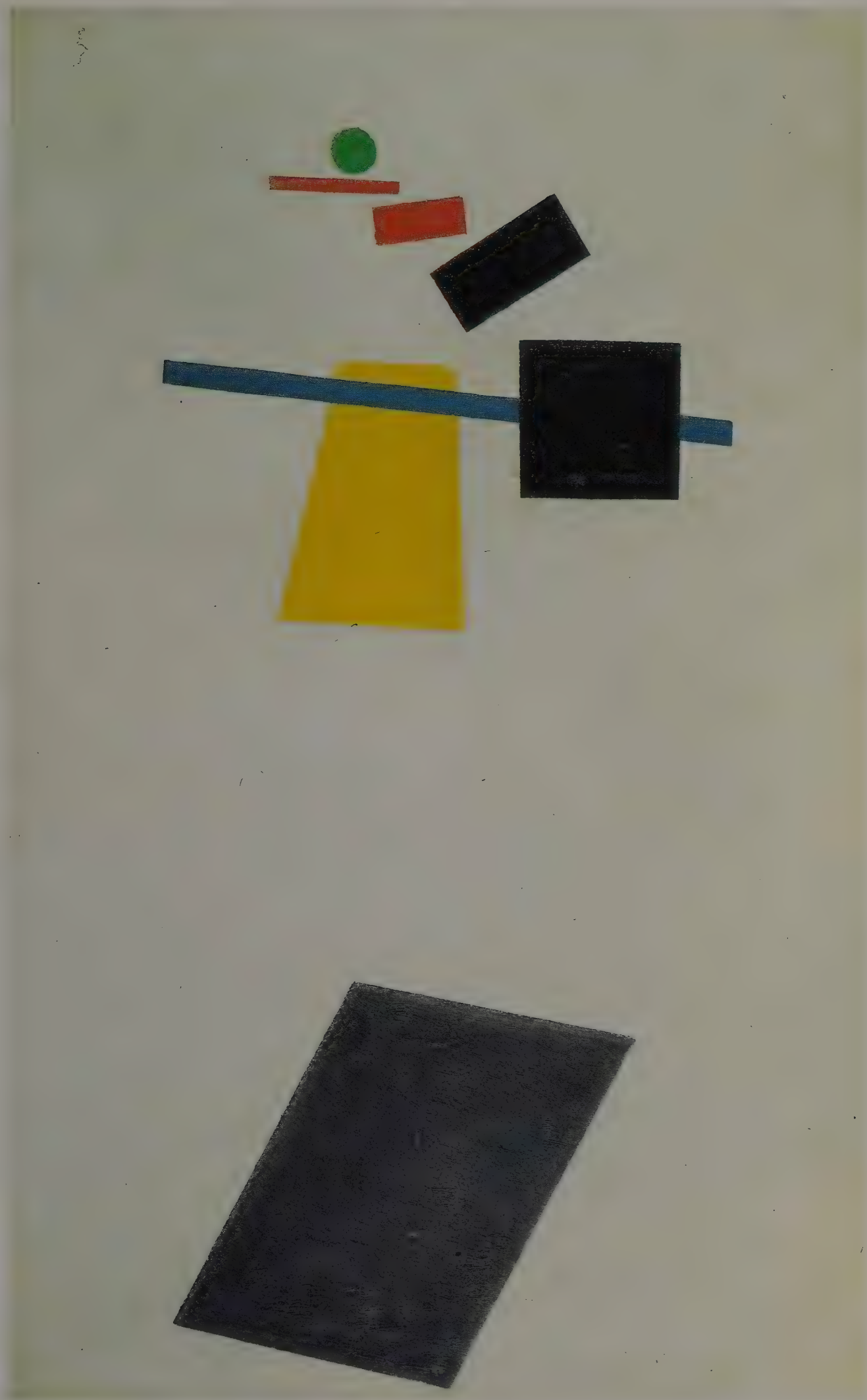
Завершая эти краткие заметки, нужно сказать, что начало супрематизма, то есть три решающих года в творческом развитии Малевича — 1913, 1914, 1915, содержит в себе весь комплекс проблем супрематизма, которые художник будет развивать в последующие годы.





102 Супрематизм. Автопортрет в двух измерениях. 1915. Холст, масло. 80×62

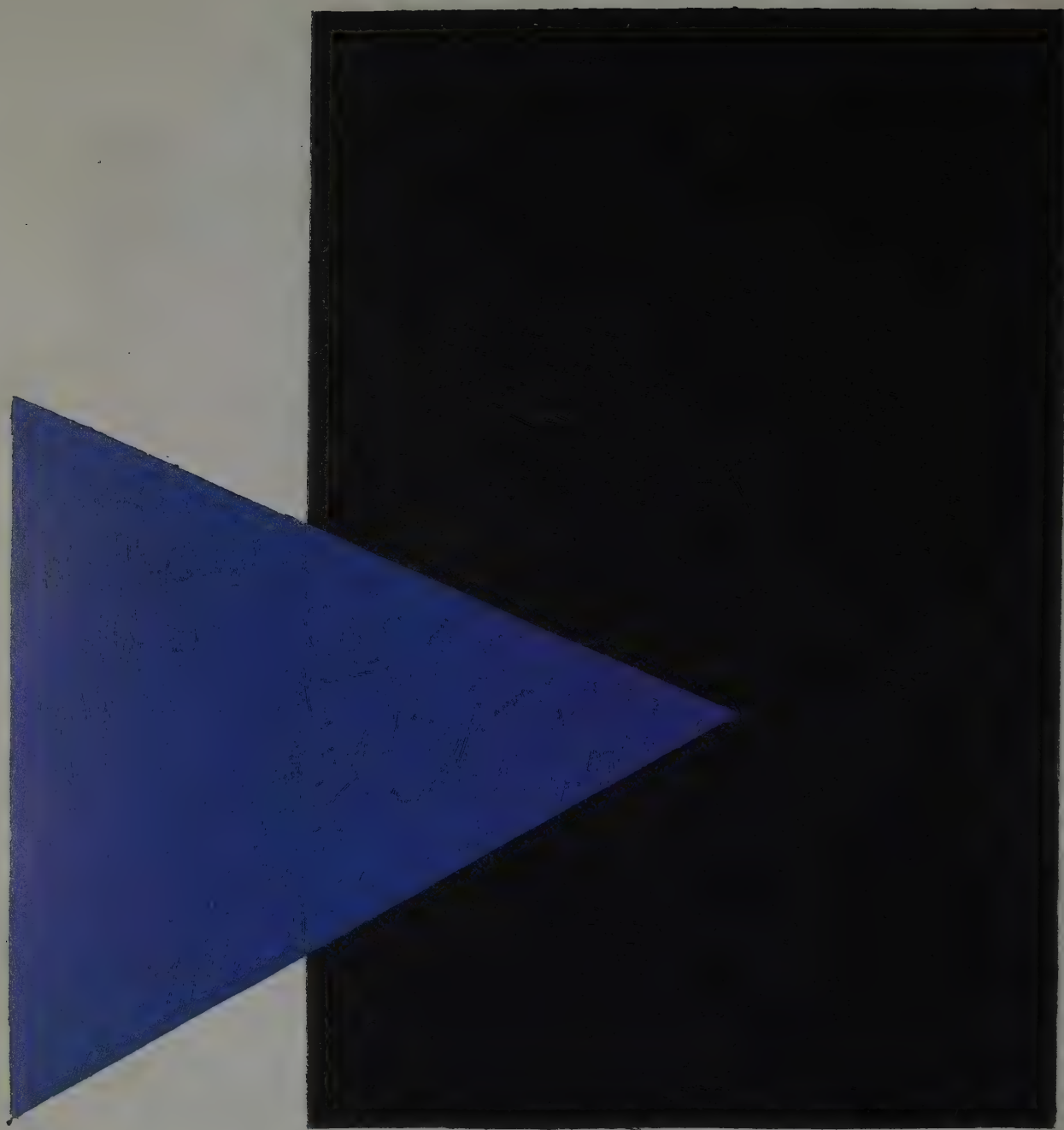
103 Супрематизм. Живописный реализм футболиста — красочные массы в четвертом измерении. 1915. Холст, масло. 70×44



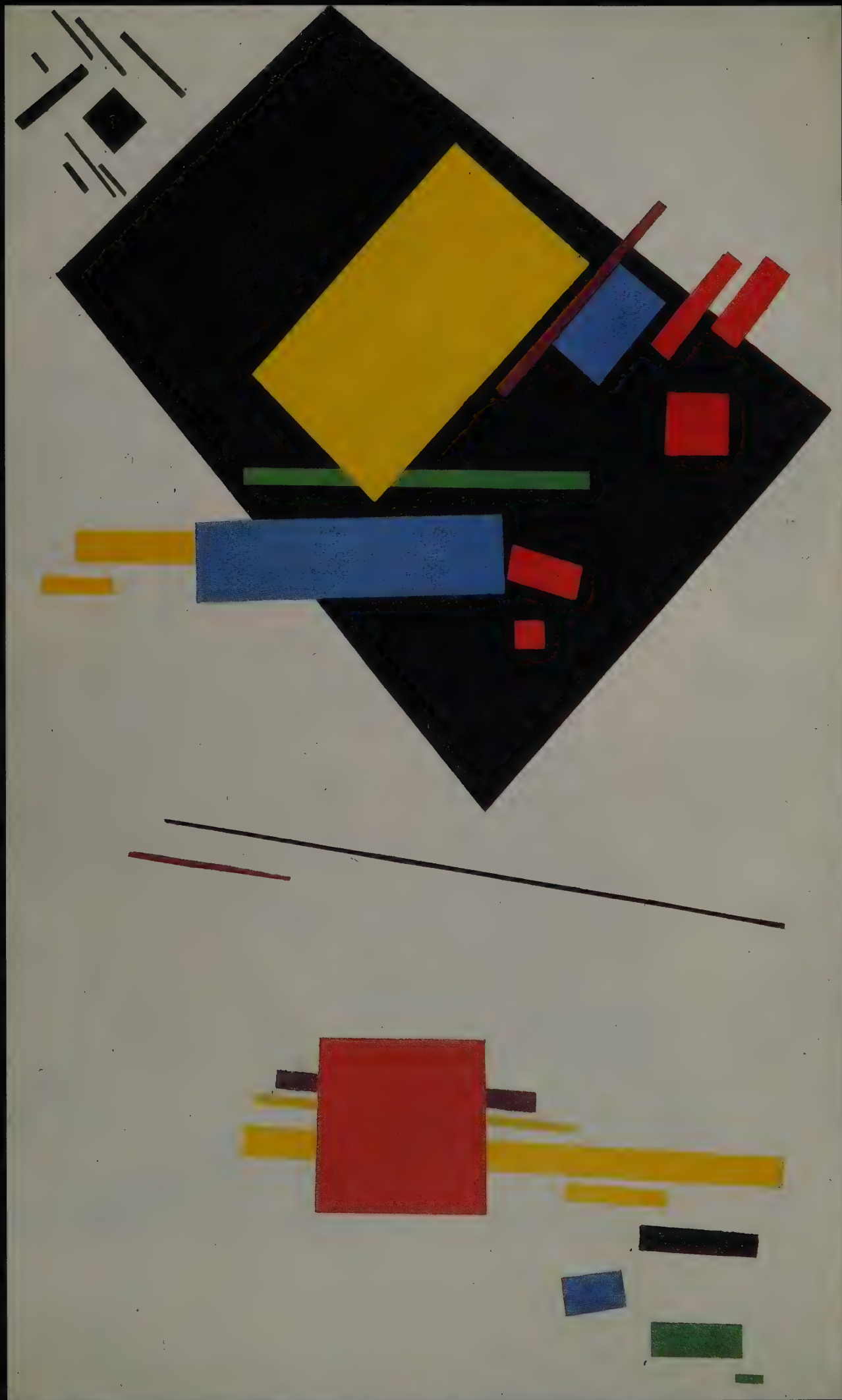




105 Красный квадрат. Живописный реализм крестьянки в двух измерениях. 1915.
Холст, масло. 53×53



106 Супрематизм (с синим треугольником и черным прямоугольником). 1915.
Холст, масло. 66,5×57













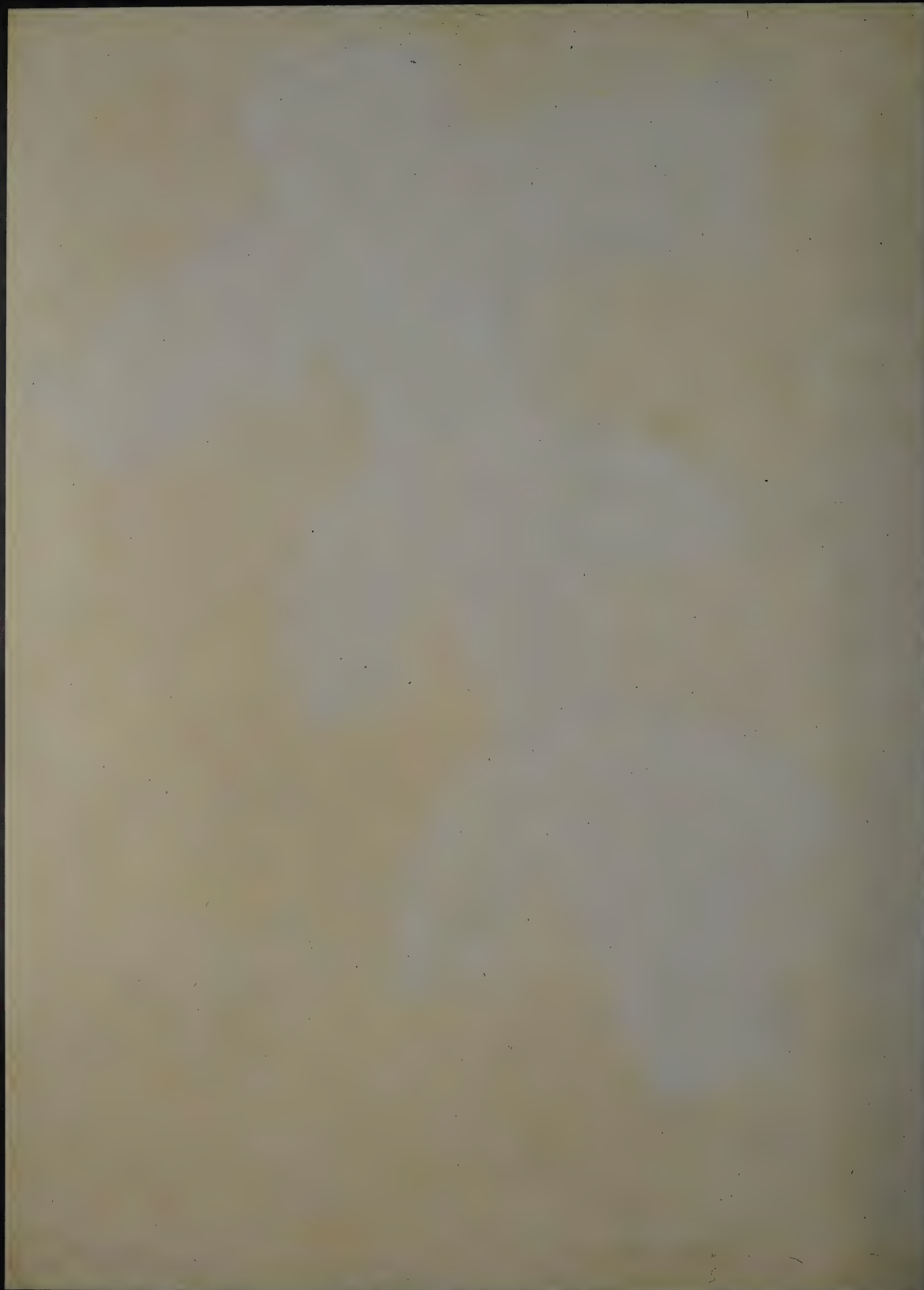


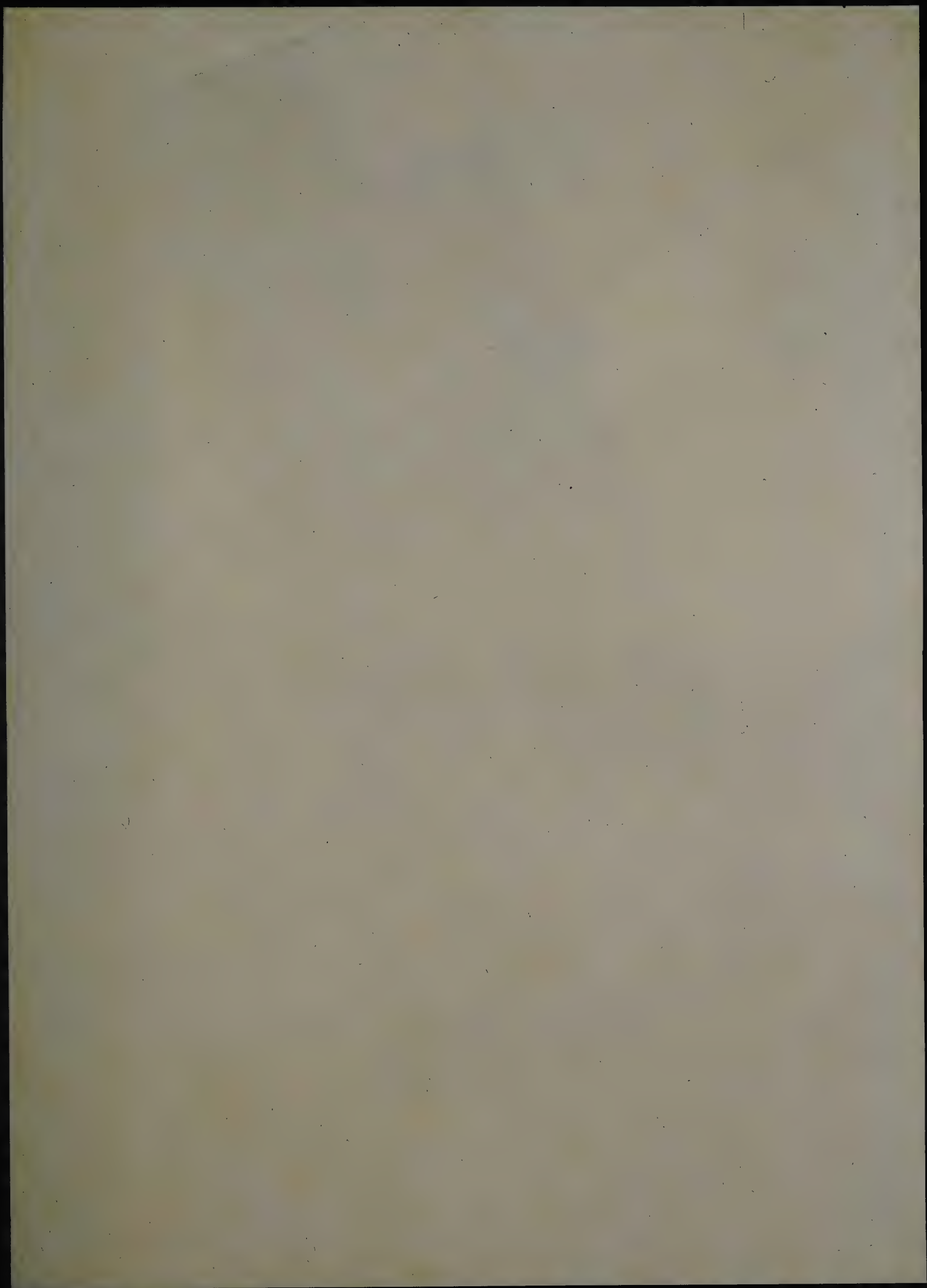
1936





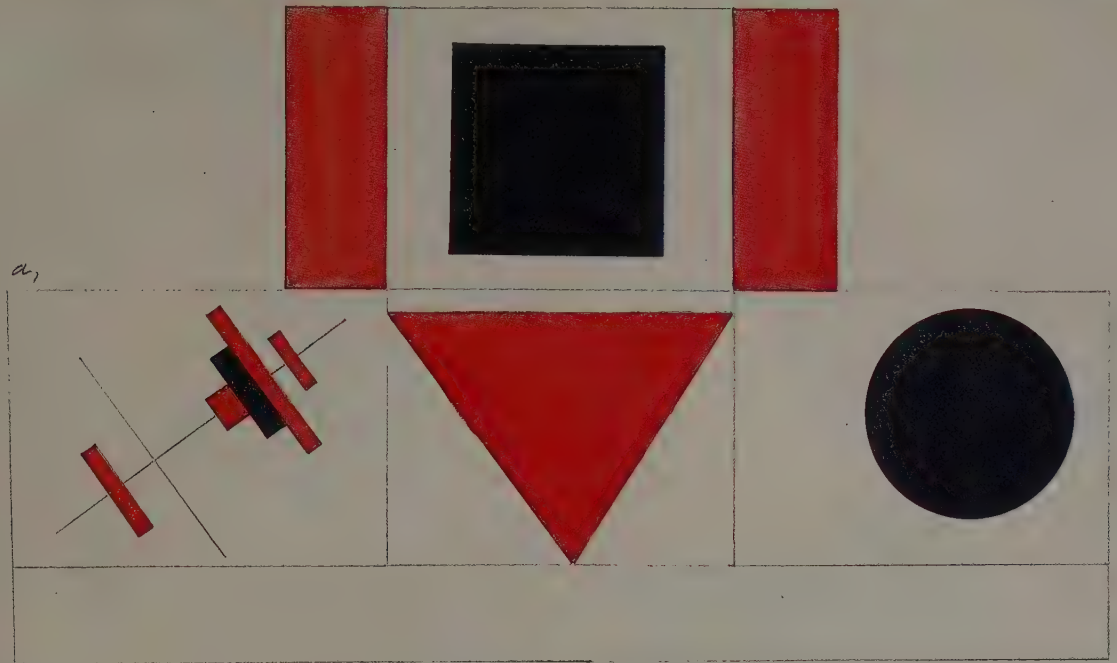








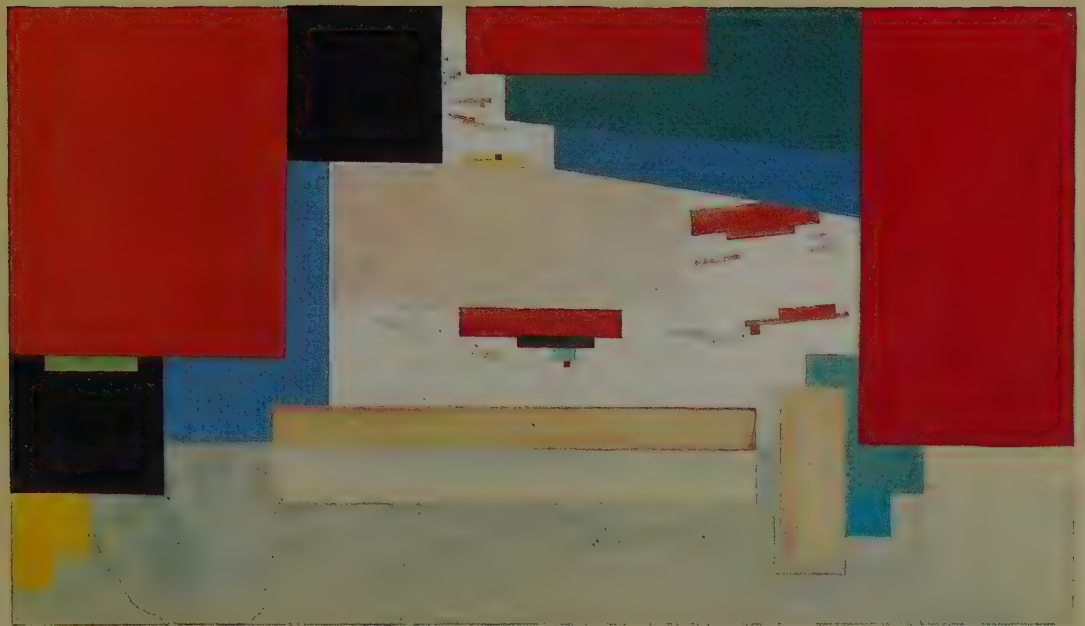
Супрематизм: формы и пропорции простых форм
для изучения красок, тона, линий, ритма, тактика. Трибуна. 1917/2
Зингер



9) Динамическая клетка, как контраст
Гинзбург

Трибуна ораторов. Зингер

1917/2, 1918



СУПРЕМАТИЗМ
1919

122 Трибуна ораторов. 1919. Бумага, акварель, тушь. 24,8×33,8

123 Супрематизм. Эскиз занавеса. 1919. Бумага, гуашь, акварель, графитный карандаш. 45×62,6



124 Обложка папки материалов съезда комитетов деревенской бедноты. 1918.
Цветная литография. 28,9×59

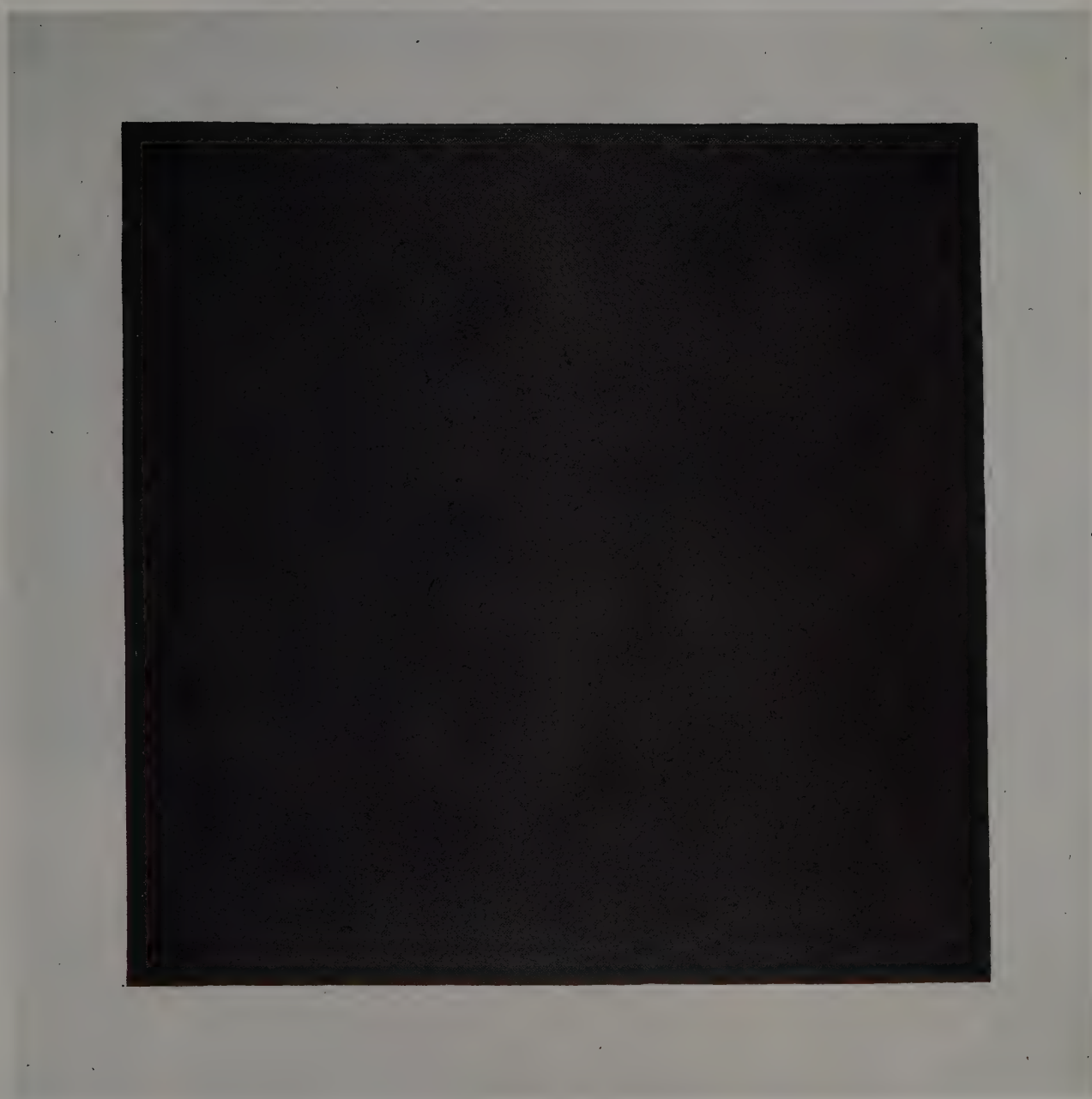
125 Эскиз обратной стороны обложки папки материалов съезда комитетов деревенской бедноты. 1918.
Бумага, акварель, гуашь, тушь, графитный карандаш. 32,7×41,3

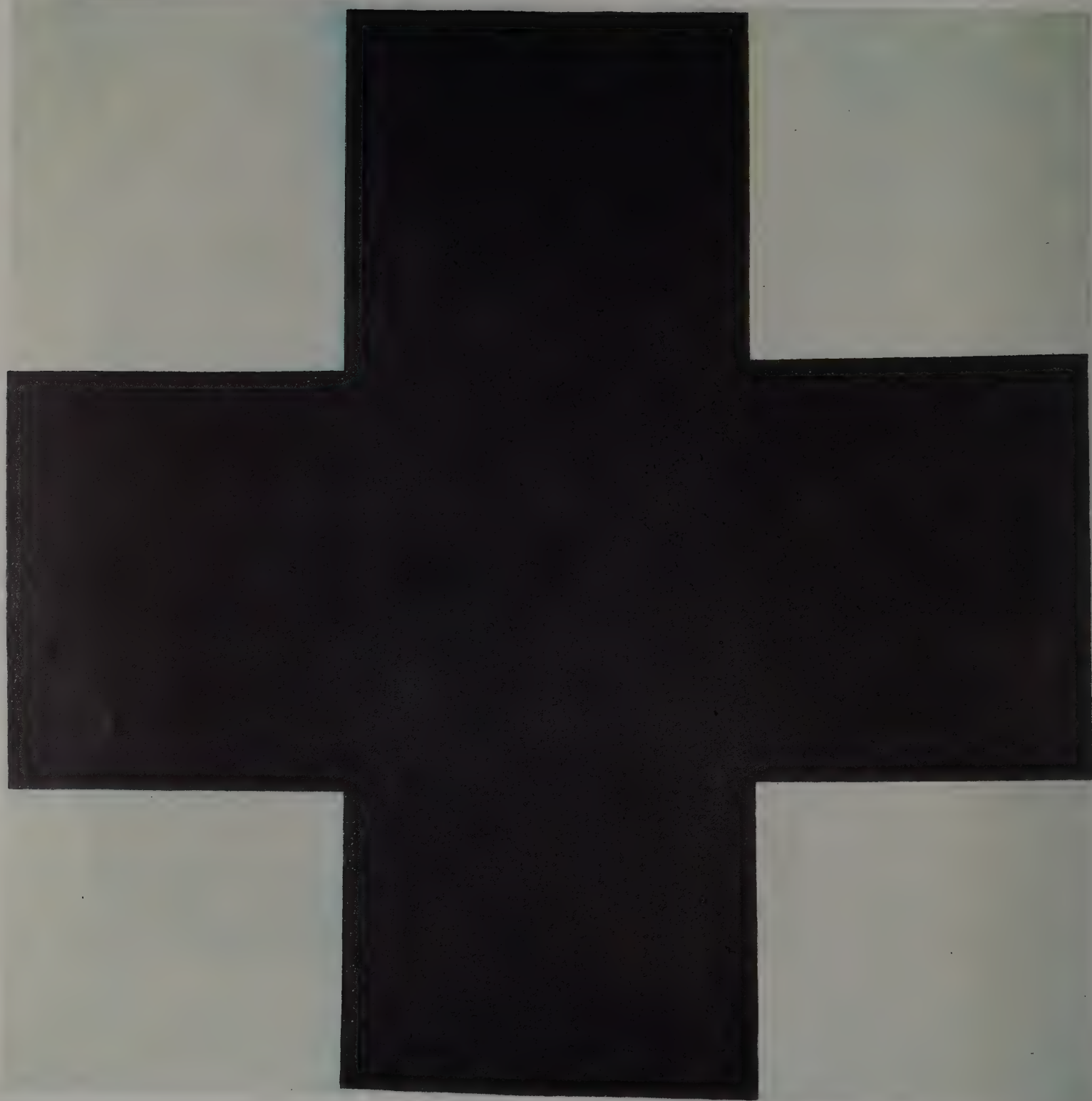


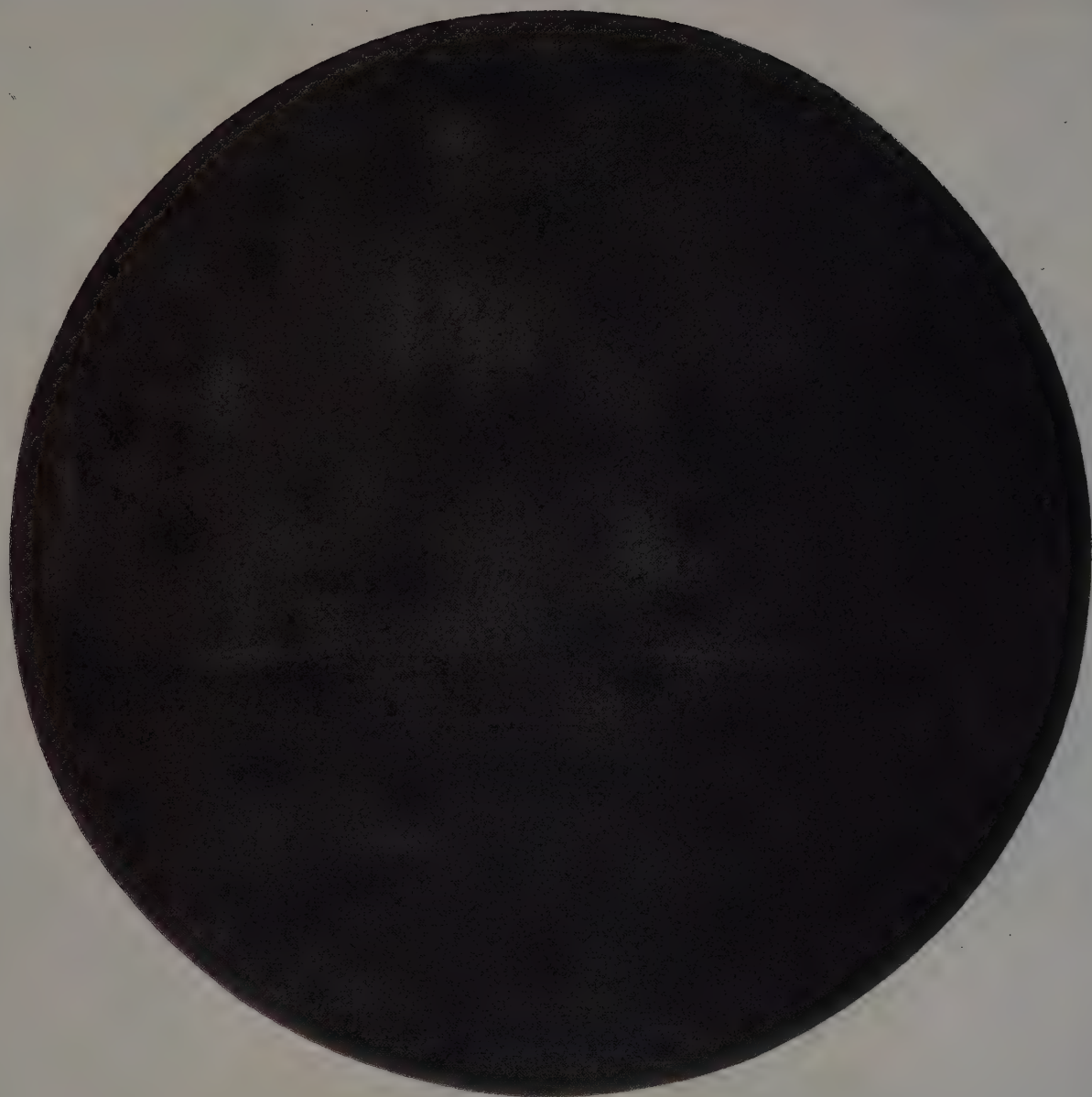














Аппроксимация горизонтальной композиции
пространственными формами 1916 г.

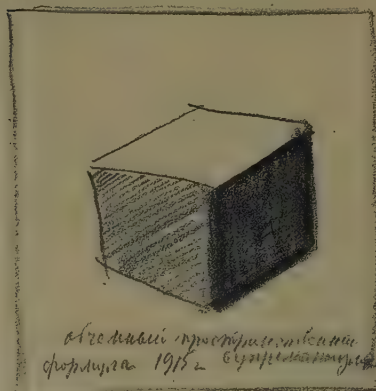
1916 г.

Формула супрематизма 1913 г. Таблица № 1



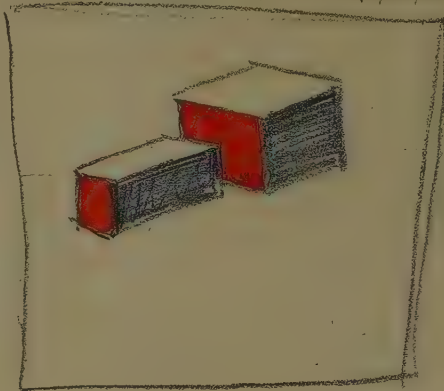
По этой формуле можно
разложить любую сторону
супрематизма. Первой
формой будет куб.

По этой формуле
разложить можно
любую сторону.

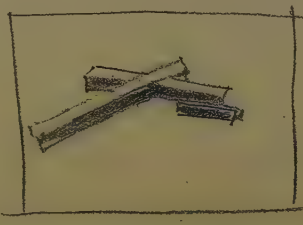


Абсолютная пространственная
формула 1913 г. Супрематизм

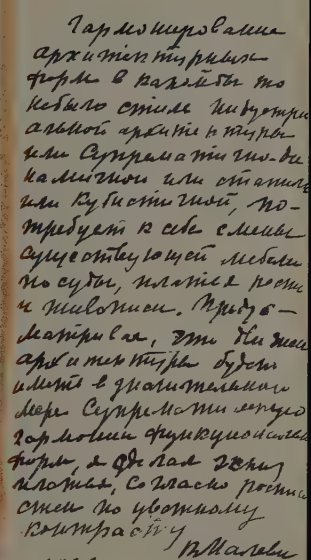
Разложение куба на формулы



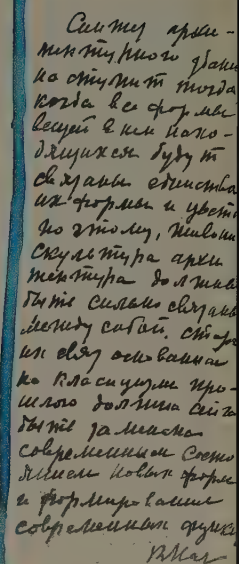
Аппроксимация
и это, что оно
состоит из
этих форм
и это, что оно
состоит из
этих форм
и это, что оно
состоит из
этих форм



Эта формула
можно разложить
любую сторону
супрематизма. Первой
формой будет куб.



1923.



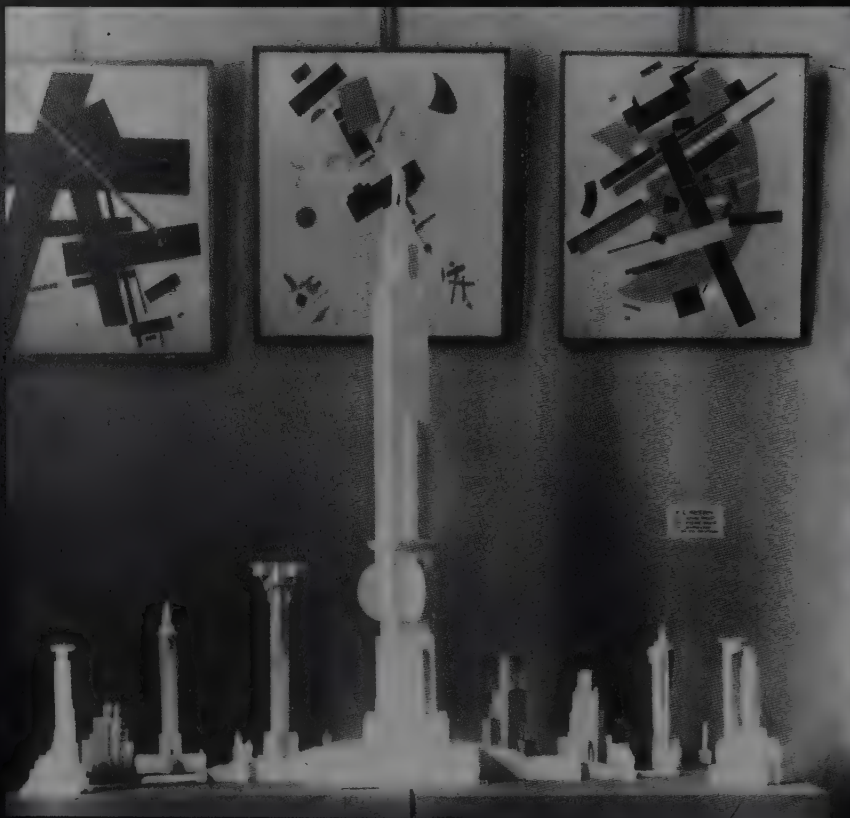
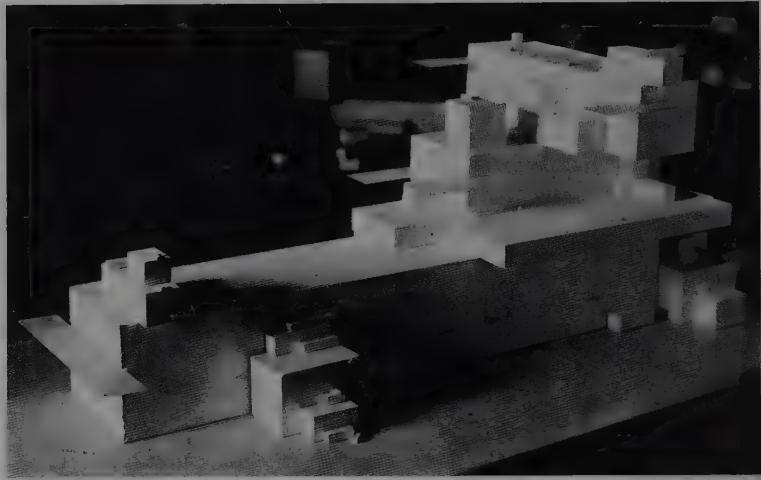
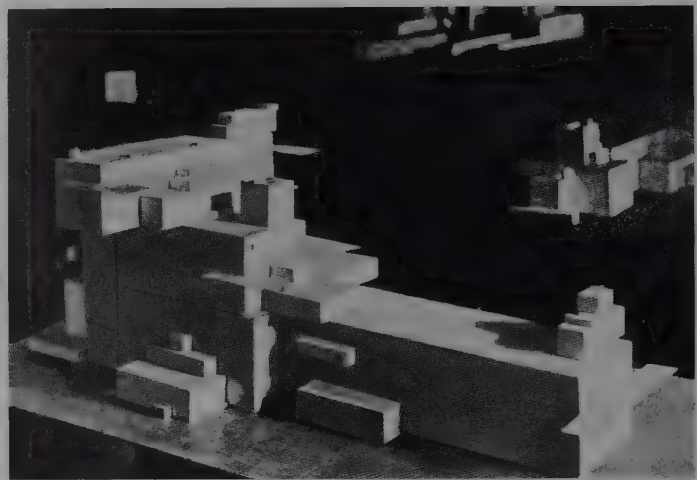
1923

1000 No. 602 - 1000

уменьше во времени, что более архимедиса будет он
есть и в форме. Сверх того же не надо будет
испытывать в все архимедиса сиречь в сущности
архимедиса формы. Тот самый предсказывает

Принимая во внимание отмену или все
подлежащие или условия вступления по условиям
вступления на работу (подпись, печать)
1919. Ветеринар 1/Медика

1919. Бумага.



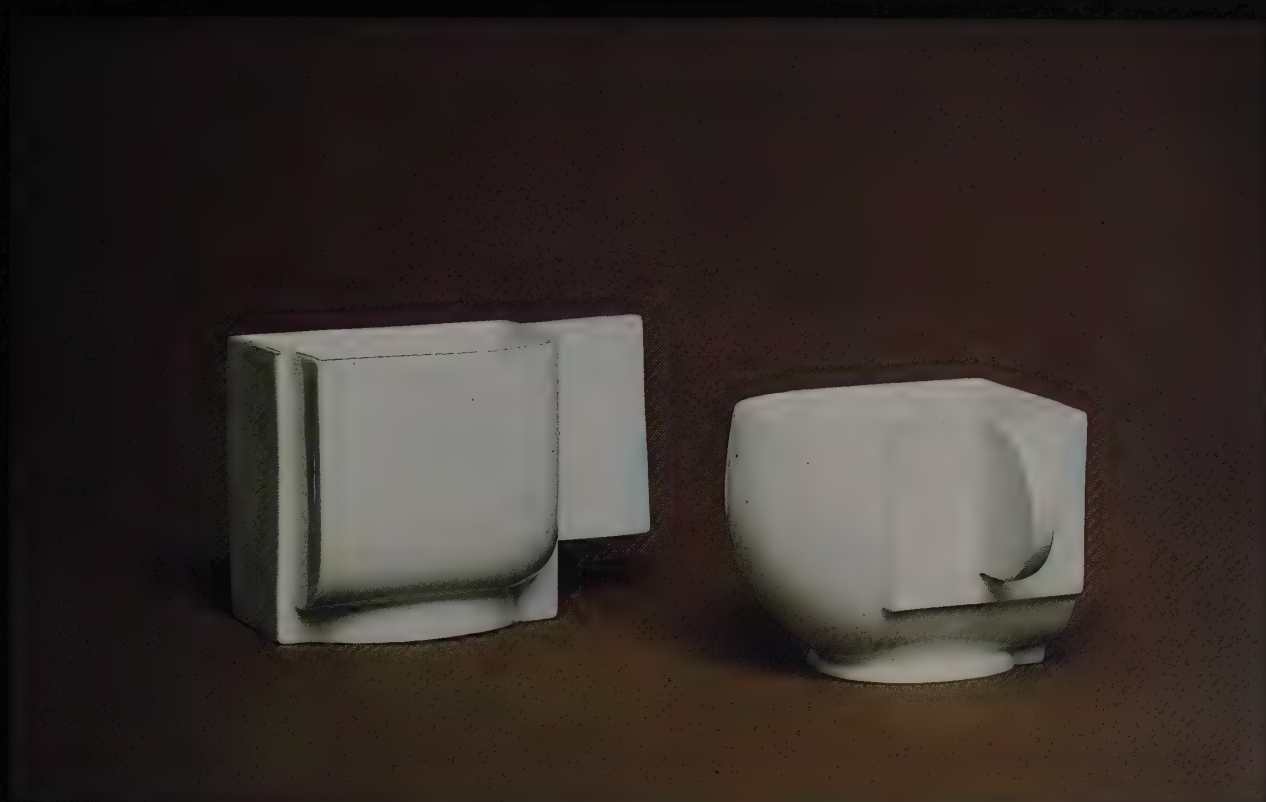
138 Архитектон. 1926 (?). Гипс.
Утерян

139 Архитектон. «Зета». 1927.
Гипс. Ранее в частном собрании в Варшаве. Утерян

140 Архитектон. 1926—1927.
Гипс. Утерян

141 Архитектон «Альфа». 1923. Гипс.
Утерян

142 Произведения К.С.Малевича
на выставке «Художники РСФСР
за 15 лет». 1932—1933.
Ленинград, ГРМ



143 Чашки. 1923. Фарфор. 7×8,7×8,5 (левая); 7,8×11,7×7

144 Чашки «Супрематизм». 1923. Фарфор, надглазурная роспись. 7×12,5×5,9 (левая); 6×10×5,2



Первая ткань супрематической орнаментации.
 Ткань № 1. 1919. Бумага, акварель.
 1. Давид

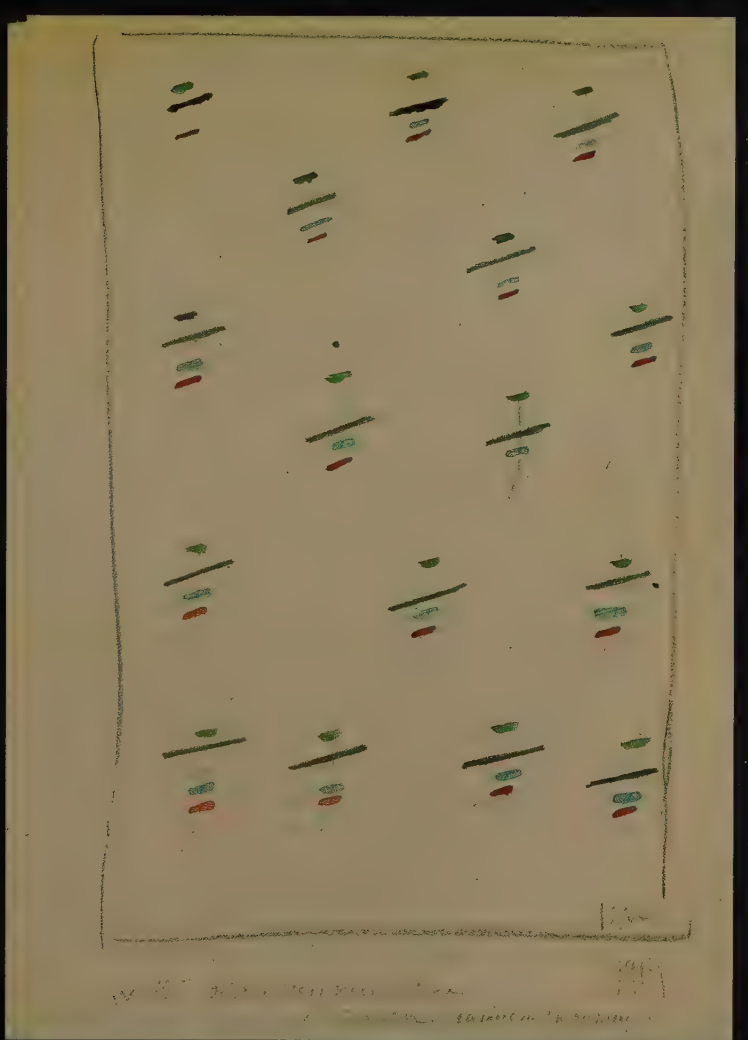
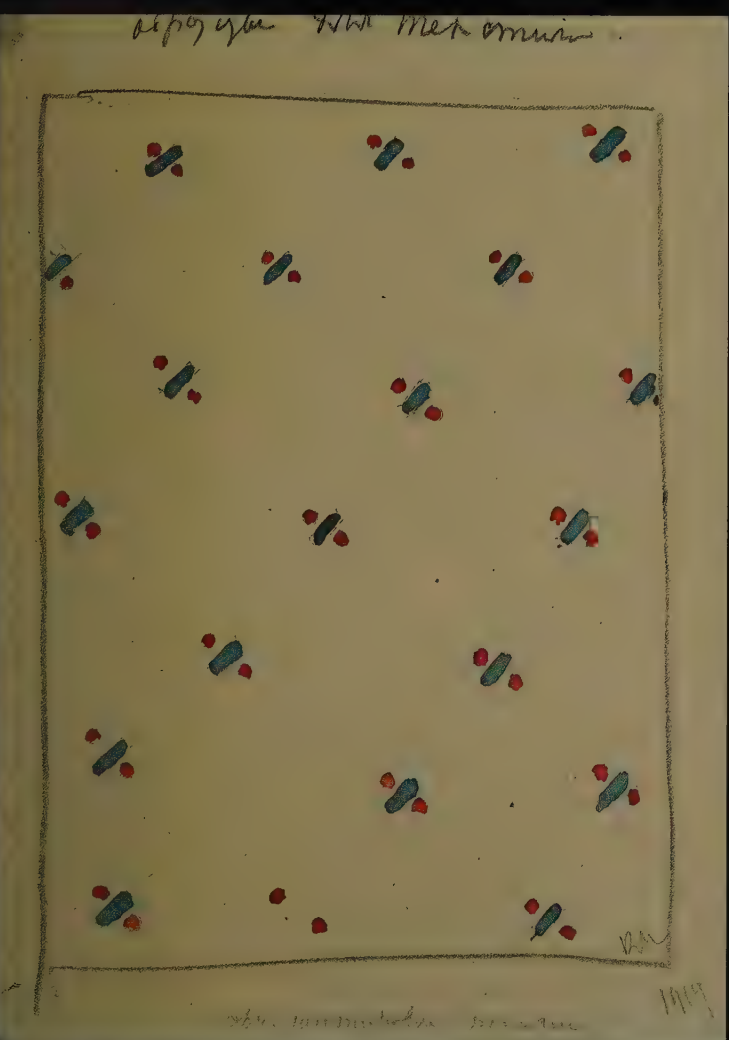
145 Первая ткань супрематической орнаментации. 1919. Холст, тушь, гуашь. 20×9,6

146 Орнаментация ткани. 1919. Бумага, акварель. 36,2×27

147 Орнаментация ткани № 10. 1919. Бумага, акварель. 35,8×27,1

148 Орнаментация ткани № 12. 1919. Бумага, акварель, тушь. 36,2×27

149 Орнаментация ткани № 15. 1919. Бумага, акварель, графитный карандаш. 35,6×27



Малевич в эпоху 'Великого перелома'

В течение многих лет исследователи ломали и ломают голову над вопросом о датировке тех или иных произведений Малевича и целых его циклов. Особенно неустойчивыми оказались даты картин на крестьянские сюжеты. Выставка, на которой наконец-то соединились картины Государственного Русского музея, Городского музея в Амстердаме, Государственной Третьяковской галереи и ряда других собраний, позволила убедиться в правоте исследователей, «приписавших» большую часть произведений на крестьянские сюжеты концу 20-х — началу 30-х годов¹. В данной статье пойдет разговор в основном об этом втором крестьянском цикле.

Здесь не представляется необходимым подробно анализировать причины «возвратного хода» Малевича от супрематизма к фигуративным картинам крестьянской темы. Вспомним, однако, что и в разгар супрематических исканий «Красный квадрат» (1915) имел подзаголовок «Живописный супрематизм крестьянки в двух измерениях». Крестьянские образы и здесь не давали покоя художнику, как бы он ни возносился в надземное пространство и ни соизмерял свои формы с бесконечностью. С другой стороны, некоторые фигуративные картины получали наименование супрематизма — например, «Супрематизм. Женская фигура» (1928—1932) или «Супрематизм в контуре крестьянки» (как назвал сам Малевич свою «Женщину с граблями», 1928—1932, ГТГ). В последнем случае художник намеренно приобщал к своей системе вселенского бытия конкретное человеческое изображение. Хотя бы эти примеры свидетельствуют о внутренних связях двух отдельно стоящих периодов в творчестве художника. Поэтому разговор о «возвратном ходе» приобретает некоторую долю условности.

И тем не менее были различные причины, побуждавшие художника снова взяться за крестьянские мотивы. Некоторые из этих причин были внешними и зависели от той «выставочной ситуации», в которой оказался художник. В 1927 году большинство его картин первого крестьянского цикла находилось в Германии, где их Малевич оставил вместе с другими работами, вывезенными за границу и показанными в Варшаве, а затем в Берлине, а также вместе с рукописями и учебными таблицами. Видимо, Малевич собирался вернуться и продолжить свое выставочное турне по Европе, так блестяще начатое в 1927 году. Вторая поездка не состоялась. Между тем надвигалась выставка в Москве — в Третьяковской галерее. Она открылась в ноябре 1929 года. Видимо, тогда и исполнены были некоторые произведения, помеченные 1909 или 1910 годами (или обозначенные словами — «мотив 1909 года»). Этот «выставочный импульс» был подхвачен другими. К другим мог относиться педагогический. Ведь Малевич давал своим ученикам задания на исполнение работ «в разных стилях» и сам брался за эти задания. Он нередко воспроизводил и свой ранний импрессионизм, который соседствовал в поздние годы с супрематизмом и «крестьянским кубизмом». «Преподавательский импульс» подкреплялся и попыткой еще и еще раз осмыслить свой путь, проверить его закономерность.

То, что оказалось созданным в течение нескольких лет и обычно датируется 1928—1932 годами, по своим результатам намного превзошло первоначальные задачи. Вторая крестьянская серия получила неожиданный мощный заряд, инспирированный самой действительностью. Навстречу Малевичу шла сама реальность — с ее народной трагедией, полосой мора, голодом, разорением, катастрофой, потрясшей деревенский мир, подвергшей его непоправимому уничтожению. Готов ли был встретить эту реальность художник? Способен ли был откликнуться на зов земли и людей, на ней погибавших или от нее отчуждавшихся? На эти вопросы должны ответить сами произведения.

Деревенская реальность не стояла теперь перед глазами художника, как это было в 1900—1910-е годы, когда он был полон живых впечатлений от крестьянской Украины и России. Вспомним его собственные свидетельства, оставленные в автобиографии. «Я предпочитал, — вспоминает он о своей юности, — вести дружбу с крестьянскими ребятами, считая их всегда свободными, живущими на воле полей, лугов, лесов с лошадьми, баранами и свиньями»². «Вся жизнь крестьян, — говорит художник уже о своем сознательном возрасте, — меня привлекала сильно»³. Эта любовь к крестьянам и деревенской степной природе была перенесена и на искусство. Знакомство с иконописью позволило

«Сложное предчувствие <...> Композиция сложилась из элементов, ощущения пустоты, одиночества, безвыходности жизни <...>»

К. Малевич. Надпись на обороте картины

Малевичу уже в Москве, где началось его профессиональное образование, понять и осмыслить искусство крестьянское. «Через иконописное искусство, — свидетельствует Малевич, — я понял эмоциональное искусство крестьян, которое любил и раньше, но не уяснил всего того смысла, который открылся после изучения икон... Я себе четко представил всю линию от большого иконописного искусства до коников и петушков, расписанных стен, прялок, костюмов, как линию крестьянского искусства»⁴.

Все эти живые впечатления детства и молодости, уроки, взятые у иконописи и народного творчества, опыт соседей — прежде всего М.Ф.Ларионова и Н.С.Гончаровой — питали ранний крестьянский цикл, позволили сложиться довольно устойчивой позиции, на основе которой в 1911—1913 годах создавались такие картины, как «Крестьянки в церкви» (Городской музей, Амстердам — в дальнейшем ГМА), «Косарь» (Горьковский государственный художественный музей), «Жница» (Картинная галерея им. Кустодиева, Астрахань), «Крестьянка с ведрами и ребенком» (ГМА), «Лесоруб» (ГМА), «Уборка ржи» (ГМА), «Утро после вьюги в деревне» (Музей Гугенхайма, Нью-Йорк), «Женщина с ведрами» (Музей современного искусства, Нью-Йорк), не дошедшие до нас варианты «Головы крестьянина», многочисленные рисунки, во многих случаях служившие эскизами композиций — в том числе и тех, которые ныне оказались утраченными. Во всех этих произведениях и особенно в цикле в целом ясно чувствуется сложившаяся концепция. Малевич мыслит свою деревенскую вселенную как устойчивую общность людей и природы, пребывающих друг по отношению к другу в постоянном взаимодействии. Жизнь человека идет в труде. Быт возвышается до труда. Крестьянки, несущие на коромыслах ведра с водой или отправляющиеся в поле, ведут с собой за руку детей, которые тоже приобщены к этому трудовому ритму жизни и как бы осваивают землю своими робкими шагами по ней. «Крестьянская вселенная» предстает перед нами как целостный организм, где жизненные процессы определяются самыми простыми и очевидными действиями, где нет ничего лишнего, где все — объективно-онтологично, где целостное исключает какие бы то ни было дополнения и каждая истина достигается кратчайшим путем. Природа не допускает никаких излишеств; она как бы сама себе поставила суровые пределы. В поведении персонажей господствует принцип односложности. Ограничение движения приводит к доминанте статики. Малевич утяжеляет массу фигур, тяготеет к квадратным формам, заполняя холсты таким строительным материалом, который при желании может быть разложен на исходные элементы, подобные друг другу. Из всех этих мотивов и приемов возникает сконструированный художником мир деревенской России — значительный, грубый, словно застывший в своем величии, но лишенный трагической скованности, своеобразной немоты и неподвижности.

Ни человек, ни его действия, ни земля, ни ее плоды не приобретают под кистью Малевича индивидуальных проявлений. Индивидуализированный образ человека или его действия, появившись он в картинах первого крестьянского цикла, вошел бы в явное противоречие с мышлением художника, оперирующего общими категориями жизни.

Тот образ российской деревни, который был создан Малевичем в начале 1910-х годов, хотя и представлялся в образной своей концепции неподвижным, имел внутренние основания для возможных перемен. Если иметь в виду закономерную эволюцию самого художника «от кубизма к супрематизму», то видимый крестьянский мир мог больше и «не понадобиться» художнику. Отпади необходимость в «возвратном пути», так бы оно и случилось. Тогда — при всей самоценности «первого крестьянского периода» — он заставил бы нас перенести акцент на его внутренние качества и на то место, которое заняли «крестьянские жанры» начала 1910-х годов на пути к супрематизму. Предвестия супрематизма безусловно обнаруживают себя в этих произведениях. Эту проблему можно было бы подвергнуть специальному исследованию. Сошлемся лишь на ту «цепочку», которая непосредственно ведет от некоторых картин первого крестьянского цикла — таких, как, например, «Косарь» или «Лесоруб», — к костюмам к опере «Победа над солнцем» (1913), которые, по общему признанию и по свидетельству самого Малевича, явились прямым предвестием супрематизма в живописи.

Интересней и для нас важнее, однако, обратная зависимость. «Возвратный путь» состоялся, и важной вехой на этом пути оказалось синтезирование крестьянской темы с теми супрематическими открытиями, которые были сделаны в середине 1910-х годов. Человек в картинах постсупрематического времени должен был предстать не просто перед лицом своей земли, а в контексте космических представлений. Перед лицом героя, за его спиной должна была стать уже не «деревенская вселенная», а вселенная вообще⁵.

Среди работ второго крестьянского цикла одной из самых первых по времени возникновения мы можем считать картину «На сенокосе», которая раньше часто (в том числе и автором этих строк) неправильно датировалась ранней датой (1909 или 1911), а в каталоге последней выставки резонно отнесена к 1928—1929 годам. Эта картина — вне всяких сомнений — была на персональной выставке художника в 1929 году в Третьяковской галерее (она воспроизведена в буклете с текстом А.А.Федорова-Давыдова) и в том же году поступила в собрание галереи. Общее сходство композиции с картиной «Косарь» из Горьковского музея, помеченной на этикетке датой «1911» (в каталог последней выставки Малевича картина не вошла), позволяет понять надпись на поздней картине: «мотив 1909». Расхождение в два года между сегодняшней датировкой и датировкой самого Малевича, относящейся к тому же не к самой картине, а к возникновению замысла, вполне допустимо, если вспомнить, что сам художник многие мотивы своих поздних работ относил к 1909 году, тогда как скорее всего они

возникали уже в начале 1910-х. По мотиву, действительно, две упомянутые картины близки друг другу. Их роднит также трактовка фигур, словно выбитых из железных труб и затем раскрашенных, общие приемы изображения лица, подчеркнутое разноглазие и многое другое.

И вместе с тем появляется коренное различие. Как верно подмечено Шарлоттой Дуглас, в поздних произведениях горизонт открывается, пространство получает совершенно иную трактовку, чем в ранних крестьянских работах. В «Косаре» за фигурой мужчины сплошной стеной до верхней рамы поднимается земля — красная с разводами — коричневыми цветами и розовыми листьями. В поздней картине тот же косарь выступает на фоне открывшегося горизонта, его голова уже не склоняется к земле, вся фигура приобретает монументальный облик, она заполняет все расстояние от нижней до верхней части рамы, почти упираясь в них, но вместе с тем словно пользуясь тем минимальным пространством, которое отделяет ступни ног от нижней, а голову — от верхней границы холста. Фигура оказывается в промежутке между этой свободой и несвободой. Вместе с ростом значительности, акцентированной идеально сконструированной позой предстояния (чего не было в «Косаре»), увеличивается конфликт между человеком и миром. Мир расширил свои границы, а человек — свою волю властвовать над этим миром. Они словно вошли в некое противоречие друг с другом, грозящее отчуждением.

Есть несколько картин среди работ второго крестьянского цикла, которые знаменуют собой эту первую стадию отчуждения. К ним принадлежат «Жница» (ГРМ), «На жатву (Марфа и Ванька)» (ГРМ), «Жатва» (эскиз к картине) (ГРМ). Почти все они помечены автором 1909—1910 годами, выполнены в одной манере, хотя и в каждой намечается какая-то черта, характеризующая последующие искания. Есть одинаковые моменты в трактовке пейзажа — еще не слишком строго геометризированного, сохраняющего известную свободу линии горизонта. Маленькие фигуры крестьянок сгруппированы достаточно непринужденно, их движения наделены естественностью. Разумеется, перечисляя все эти качества, я имею в виду их относительность — особенно перед лицом тех форм и приемов, которые появятся в ближайшем будущем.

Но и в пределах этой группы картин в них намечаются определенные сдвиги. Интересно, например, меняются жесты рук. Сначала руки персонажей — как и в ранних работах начала 1910-х годов — что-то делают: жница срезает серпом колосья ржи, Марфа несет в руках бидон и сверток с едой, косарь держит косу и ведро с точильным камнем. Но вдруг предметы словно выпадают из рук, и крестьянка из «Жатвы» (эскиз к картине) застывает со скрюченными пальцами. Этот выразительный рисунок «растопыренных» пальцев, будто только что расставшихся с какой-то ношей и зафиксировавших свою функциональную неоправданность, в дальнейшем приобретает самостоятельность и надолго задерживается в композициях Малевича — до того момента, когда он начинает новые «манипуляции» с руками своих героев (о них речь впереди).

В «Жатве» (эскиз к картине) лицо крестьянки утрачивает конкретные черты, превращаясь в пятно-овал, — это излюбленный прием, к которому часто прибегает Малевич в своем втором крестьянском цикле. «Безглазая» выразительность голов-овалов словно предвидится в затылках Марфы и Ваньки («На жатву»). Этот мотив был испробован еще в картине 1912 года «В поле» (местонахождение неизвестно), но там был смягчен фигурами крестьянок, идущих навстречу, и самостоятельной выразительности не получил.

Расставляя перечисленные работы в соответствии с какой-то логической последовательностью, я вовсе не хочу эту последовательность объявить строго хронологической. Сегодня у нас нет достаточных данных для того, чтобы закрепить каждую из картин за каким-либо годом. Тем более что некоторые мотивы или способы их интерпретации восходят еще к началу 1910-х годов.

Таков мотив летящих аэропланов над «Головой крестьянина» (1928—1932, ГРМ). Он встречается еще в эскизах костюмов для оперы «Победа над солнцем» (1913), но там — это некие знаки рядом с другими — силуэтами рыб, крестом, полумесяцем. В «Голове крестьянина» самолеты — признак цивилизации, признак машинного века, противостоящий старой деревне, которая ютится на горизонте у левого края картины и словно уходит в прошлое — со своими крестами на главах церквей, кронами деревьев, галдящим вороньем. В преднамеренности этого контраста не приходится сомневаться, как и в большом смысловом значении бегущего по полям поезда в другой картине того же времени «Крестьянин в поле» (1928—1932, ГРМ).

С точки зрения официальной советской иконографии рубежа 20—30-х годов, новые мотивы, введенные Малевичем в «крестьянский жанр», вполне соответствовали духу того искусства, которое набирало тогда силу, чтобы вскоре занять господствующие позиции. Между тем, вводя в деревенский мир свидетельства новой цивилизации, художник достигал другого впечатления: он толковал их как диссонанс некогда устойчивому закономерному миру, который начинал разрушаться. Разрушался союз человека и земли. Не случайно в обеих картинах крестьянские лица дают повод для размышлений такого рода. Эти лица неожиданно конкретны и трагически выразительны. По сравнению с безразлично непроницаемым лицом косаря в картине «На сенокосе», голова «Крестьянина в поле» искажена гримасой не то испуга, не то безумного отчаяния. Собранные у переносицы темные точки глаз (как пришитые к кукольной голове пуговицы), искривленная обидой и изогнутая губа, безвольно вытянутый книзу нос, — это лицо выражает конкретное состояние при всей своей условности, придающей образу обобщенный смысл.

Подобная же грань между конкретным и всеобщим достигнута в «Голове крестьянина». В этом произведении, соединившем опыт нескольких «голов крестьянина», выставлявшихся еще в начале 1910-х годов, и портрета И.Клюна (1913, ГРМ) с его анатомией глаза, словно одаренного способностью самопостижения и проникновения сквозь внешнюю оболочку вещей к их сущности, Малевич вновь сосредоточил выразительность крестьянского лица на глазах. Их взгляд — взгляд изнутри, от имени земли и людей, от имени мира, потерявшего гармонию. Обнаженный контраст красного, черного и белого, захватывающий основные формы композиции, продолжен в живописи пейзажа, неба, дальних фигур и почти не смягчен другими цветами. Эта цветовая резкость, реализуя своеобразную гармонию трагического противостояния жизни и смерти, усиливает остроту вопроса, энергию отрицания, исходящую от «Головы крестьянина».

В «Женщине с граблями» строго геометризированный пейзаж, почти нигде не освобожденный от чертежного начала, усеян на горизонте силуэтами домов — уже не крестьянских изб, а каменных зданий, окрашенных, как и отдельные части фигуры, в красный, белый, черный и желтый цвет. В этом фоне — то же свидетельство вторжения цивилизации в деревенский мир. Правда, «Женщина с граблями» не столь конфликтна, как «Голова крестьянина». При сходстве общей красочной гаммы в ней нет обнаженного противостояния человека и мира, она в известной мере формализована, цветовые пятна распределены достаточно равномерно и спокойно. В картине нет той «гармонии отчаяния», которой проникнута «Голова крестьянина».

Как и «Женщина с граблями», один из самых крупных по размерам холстов второй крестьянской серии — «Девушки в поле» (1928—1932, ГРМ) — тоже кажется лишенным сверхнапряженной конфликтности. Обозначенная самим Малевичем как «супранатурализм», эта картина намечает действительное равновесие между предметностью и беспредметностью, между знаками супрематического бытия, реализованными в геометрических формах и ритмизирующих всю картинную поверхность по довольно строгому закону вариантов и подобий — с одной стороны, и реальными формами женских фигур — с другой. При этом, правда, остаются бередящие душу «следы бытия» — растопыренные руки с оцепенело разжатыми пальцами, потерявшими носу, пустые овалы голов с красными и черными «половинками». Эти «следы» приглушены, словно растворены в геометрии. Но они затаились и готовы выйти наружу — как только «супра» уступит свою главенствующую роль «натурализму». Это «как только», как уже говорилось, не обязательно свидетельствует о временной последовательности. И тем не менее логично было бы предположить, что в большинстве своем последующие (в моем рассмотрении) работы возникли позже, чем ранее описанные. Не случайно многие из них, в отличие от почти всех предшествующих, имеют авторские даты — не 1909 или 1910, а 1913, 1914, 1915 или даже 1919. Разумеется, все эти даты также не соответствуют действительным. Но интересно, что сам художник, составляя свою мифологизированную эволюцию, придерживался именно такой последовательности.

Новый круг экспериментов начинается с искания жеста, с трансформации рук героев. После того как руки утратили свою функциональную роль, перестали что-то делать, их жест приобрел символическое значение. Такими мы застаем руки и в «Жатве», и в «Крестьянине в поле», и в «Девушках в поле», и в «Спортсменах» (1928—1932, ГРМ). В «Крестьянке» (1928—1932, ГРМ) этот символ обретает зловещий характер благодаря черному цвету, в который окрашены руки, ноги и голова женщины. Они оттенены белым цветом ее платья. Сочетание черного и белого возвращает нас к исходным точкам супрематической программы, придавая всему образу метафизический, почти мистический смысл. Голова женщины повернута в сторону, она почти в профиль рисуется на фоне синего неба. Жест таким образом становится еще более эмблематичным. Внешне напоминая эмблематического героя живописи 20—30-х годов, «Крестьянка» наполняется совершенно иным — противоположным смыслом. Строгая симметрия, жесткий параллелизм горизонтальных и диагональных линий еще более подчеркивают идею оцепенения, безнадежной неподвижности, безысходности бытия. Супрематический элемент возводит эту идею в сферу всеобщего, придавая чувству безысходности глобальный характер.

Одна из картин — «Три девушки» (1928—1932, ГРМ) — дает нам совершенно необычный вариант. У каждой из трех фигур руки «ведут себя» по-своему. У центральной фигуры они сложены на груди, у правой — опущены и сомкнуты, у левой одна опущена вдоль тела, другая — с цветком — поднесена к лицу. Такое разнообразие движений — на фоне почти полного однообразия в других многофигурных композициях — представляется вполне осознанным и преднамеренным приемом. Малевич пробует, варьирует.

В дальнейшем руки и их движения получают все новое и новое истолкование. То они прижаты к вытянутым вверх телам («Две мужские фигуры», 1928—1932, ГРМ). То одна рука, увеличиваясь в размерах, оказывается отставленной в сторону; словно указующим жестом она обращает наше внимание на ровную землю, стелющуюся под ногами («Крестьянин», 1928—1932, ГРМ). И вновь в этом случае мы сталкиваемся с многозначностью образа, со стремлением художника подменить первоначальный очевидный смысл другим — ему противоположным. Жест, который мог бы быть поводом для утверждения, становится жестом недоуменного вопроса, знаком призвания вас в свидетели трагедии земли, неба, человека.

Затем руки начинают мешать. Сначала они отсекаются нижней рамой картины («Три женские фигуры», 1928—1932, ГРМ; «Сложное предчувствие», 1928—1932, ГРМ; «Два крестьянина на фоне полей (полуфигуры)», 1928—1932, ГРМ). А потом и вовсе исчезают, превращая фигуры в чудовищные безрукие существа («Супрематизм. Женская фигура», 1928—1932, ГРМ; «Крестьяне», 1928—1932, ГРМ; «Человек и лошадь», начало 1930-х годов, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду, Париж). Эта эволюция сама по себе чрезвычайно выразительна и показательна. Малевичу нужны все новые и новые пластические доказательства искаженности бытия, непоправимости утрат и силы катастроф.

О том, что именно такие мысли владели тогда художником, свидетельствует надпись, сделанная им на обороте картины «Сложное предчувствие (Торс в желтой рубашке)». После названия и даты (1928—1932) Малевич написал: «Композиция сложилась из элементов, ощущения пустоты, одиночества, безвыходности жизни 1913 г. Кунцево». Смысл приписки, характеризующей сущность образа, определен и недвусмыслен. Двусмысленность возникает при сопоставлении дат. Малевич не мог позволить себе такие определения, как «безвыходность жизни», отнести ко времени создания картины, получившей в официальной историографии тех лет наименование эпохи «Великого перелома». Он отнес рождение чувства безысходности к 1913 году.

Была ли это сознательная маскировка своих позиций или подсознательное оправдание своей эпохи? Скорее всего — первое. Эпоху оправдывали тогда многие. К таким многим мог бы принадлежать и Малевич. Но надо иметь в виду судьбу самого художника, который на протяжении второй половины 20-х — начала 30-х годов катастрофически утрачивал прежние позиции, подвергался гонениям, арестовывался, то есть испытал на самом себе всю гнетущую тяжесть того перелома, который происходил в то время в общественной жизни Советской России.

Формула безысходности искалась художником во всех работах второго крестьянского цикла. В безликих бородачах, в аспидно-черных фигурах женщин, в безруких крестьянках и крестьянах эта формула обрела свою пластическую полновесность. И здесь встает вопрос о том, каким могло быть движение художника навстречу противоречиям реальной жизни. Критический пафос не мог получить воплощения в форме назидательного рассказа. Прямолинейный ход к воплощению идеи в традиционном критически реалистическом жанре, разумеется, не мог удовлетворить Малевича, который на протяжении предшествующих лет проделал стремительную эволюцию от мистических форм выражения жизни к образу-знаку. Только синтез той беспредметности, которая выводила художника на позицию прямого общения с реалиями высшего мира, с конкретной образностью, выросшей на основе земной действительности, мог обеспечить художнику плодотворное движение вперед. Как мы убедились на примере «Крестьянки», супрематическая знаковость соединялась с пластической образностью.

Картина «Сложное предчувствие (Торс в желтой рубашке)» тоже дает свидетельство подобного синтеза. Вытянутая вверх, до самой рамы — фигура, составляя крест с полосами земли, пересекающимися с ней у пояса, сопоставлена с красным домом, возвышающимся над горизонтом. Эти простые формы вызывают в сознании супрематические ассоциации. Мир очищенных форм, как бы инопланетных предметов вроде бы и не знает ни низа, ни верха. Это мир парящий, мир свободного движения, не подверженного законам притяжения. Но то, что сказано о картине, — результат абстрагированного ее толкования. В эту супрематическую концепцию вплетается реальность. Фигура стиснута пространством, шея вытянута, руки удлинены. Она сдвинута от центра вправо, потеряла свое доминирующее место на плоскости холста, оказалась отторгнутой от центра. В этих приемах реализуется идея отторжения человечества, его безликости и немoty, несвободы и обреченности.

Показателен мотив дома, который получил во втором крестьянском цикле своеобразное толкование. Этот дом не похож на избу — на подлинную крестьянскую обитель. Он каменный, суровый, безглазый, как казарма или тюрьма⁶.

Желтые, белые, черные на фоне холодного синего сообщают образу какую-то призрачную отдаленность. Супрематическое уже не спорит с «натуралистическим», а сливается в совместной реализации этого образа бесконечного страдания, покинутости и бесцельности бытия.

Тот «план реальности», который занял важное место во втором крестьянском цикле, получал различное воплощение. Я уже говорил выше о чертах эмблематичности, появившихся во многих произведениях цикла. Эта эмблематичность оказывается в известном соотношении с укоренившимися к тому времени в советском искусстве иконографическими штампами. Рабочий, ударник, колхозник, спортсмен, агитатор, красноармеец, военачальник, партизан, стрелочник, часовой, вождь — целая серия образов-штампов утвердилась тогда в живописи, графике и скульптуре; каждый обрел свои приметы и отличительные черты. Чаще всего это были образы героического порядка, долженствовавшие отразить перемены, происходившие в самой жизни. Они имели свои «знаки величия».

Крестьяне Малевича, казалось бы, располагаются где-то рядом с этими «персонажами-эмблемами», но имеют некий «обратный смысл». Они сохраняют величие, но это величие трагедии. Они продолжают быть героями. Пространственные взаимоотношения фигуры и фона, подчиненная роль предметного окружения, композиционные приемы, с помощью которых образ приобретает монументальный смысл, — все нацелено у Малевича на этот героический лад. Но это героическое располагается на грани чудовищного гротеска. «Две мужские фигуры» дают нам пример типичного для Мале-

вича «гротеска без смеха». Героическое равноценно в этой картине обреченному. Полное тождество двух персонажей, разница между которыми заключается лишь в росте, одинаковый жест прижатых к телу рук, тождественность не только одежды и окраски, но черных бород, словно сдвинутых ветром в сторону (при полной статике композиции, как бы знаменующей абсолютное безветрие), — все это превращает героев в марионеток, послушных чужой воле. Они подобны не только друг другу, но и миллионам иных, чья судьба пребывает в той же кабале бесчеловечного закона и каких-то внеземных, надчеловеческих сил. Космическое величие соседствует со столь же вселенским ничтожеством.

Протестующие взгляды «Купальщиков» (1928—1932, ГРМ) не меняют сути дела. Необычно конкретные лица двух крайних фигур располагаются рядом с «пустой» головой центральной. Малевич как бы говорит этим соседством следующее: как бы ни обострялись индивидуальные черты, эти люди одинаковы перед своей судьбой, как ни возбуждалось в них протестующее начало, они бессильны в своей раздетости перед злом, торжествующим во вселенной.

Именно супрематизм, оказавшийся за спиной художника в годы работы над вторым крестьянским циклом, позволил ему с такой силой обобщения передать идею зла, торжествующего в жизни.

Это зло не творится кем-то конкретно. Мы не видим его носителей, не являемся свидетелями злых дел. Оно разлито по вселенной, делает ее нелепой, логически неоправданной, построенной на абсурдных законах, разрушающих естественность бытия. Трагический мир Малевича в эти годы чем-то близок миру Франца Кафки, управляемому какой-то неведомой волей и одновременно так похожему на реальный мир, окружающий человека XX столетия.

Видимо, в конце работы над вторым крестьянским циклом появились у Малевича новые мотивы — бегущего человека (пробегающего мимо креста), креста и распятия. Из живописных работ подобного рода нам известна лишь одна — «Бегущий человек» (начало 1930-х годов, Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду, Париж). Как и упомянутый выше «Человек и лошадь», «Бегущий человек» по своей концепции отличается от большинства рассмотренных произведений. Статuarность сменяется динамикой, хотя при этом композиция тщательно уравновешена. Пейзаж получает новые приметы — вытянутые вверх кресты, возвышающиеся над домами. Нельзя не видеть в этих деталях символического смысла, а в действии человека — выражения крайне конфликтной ситуации. Оцепенело стоящий и стремглав бегущий в равной мере свидетельствуют об этой конфликтности. Но, вероятно, Малевич рассчитывал на какую-то особую выразительность бегущего. Новая пластическая формула трагической безысходности вновь явилась в виде образа-эмблемы. На фоне радостного бега многих героев-спортсменов, воплотивших в живописи 30-х годов вредоносный миф о счастье человека на расцветающей земле, «Бегущий» Малевича возвращал зрителя к разоренной жизни, к вселенской катастрофе. Проникая через завесу лжи, Малевич словно предрекал наше сегодняшнее знание о нашей собственной истории.











154 Жницы. 1909—1910 или после 1927. Дерево, масло. 71×103,2

155 Дачник. 1910—1912 или после 1927. Дерево, масло. 108×72

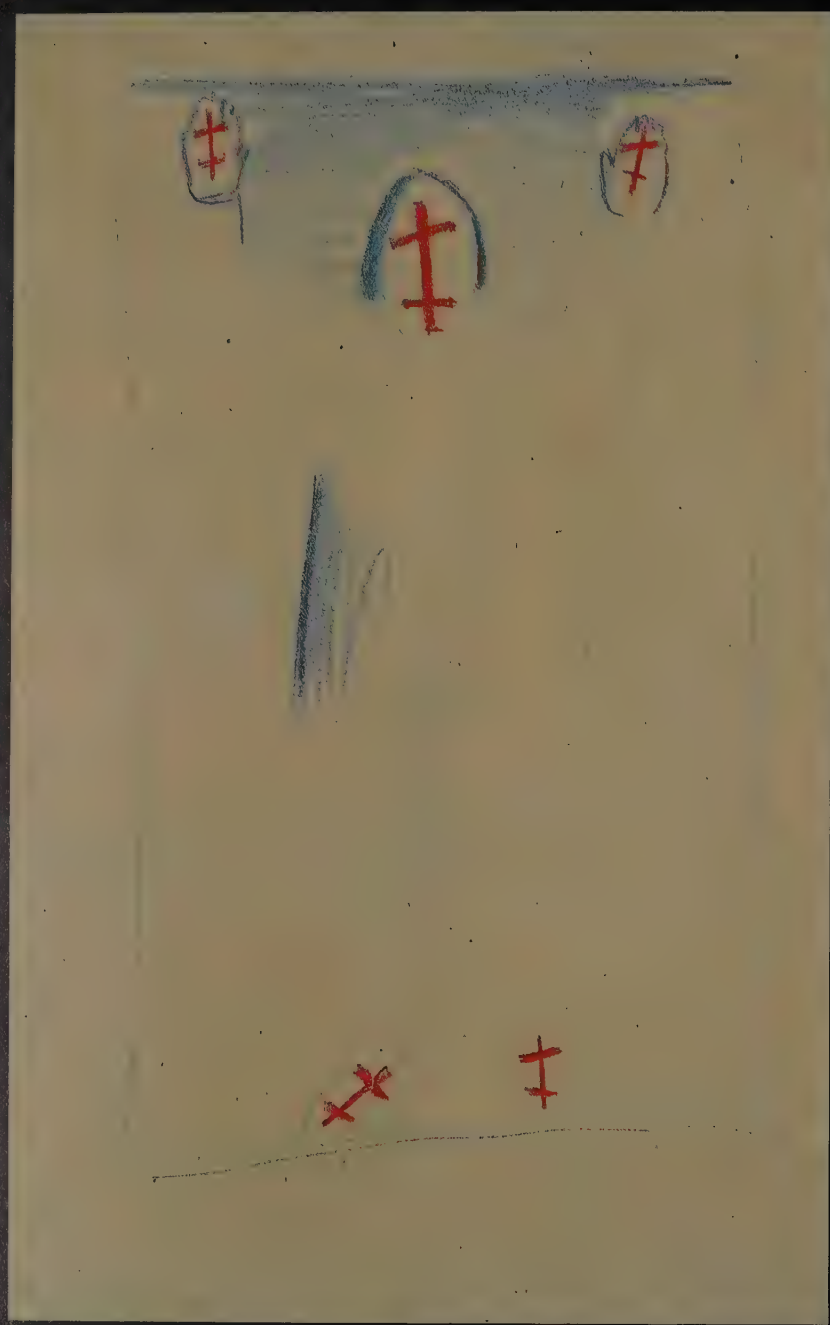






156 Плотник. Фанера, масло. 71×44

157 Крестьянка. 1928—1932. Холст, масло. 98,5×80



158 Стоящая фигура. 1927 или позднее. Бумага, цветной карандаш. 35,5×22,5

159 Мальчик (Ванька). 1928—1932. Фанера, масло. 72×51,5







161 На сенокосе. 1928—1932. Холст, масло. 85,8×65,6













166 Девушка (Фигура на белом фоне). 1928—1932. Фанера, масло. 84,5×48

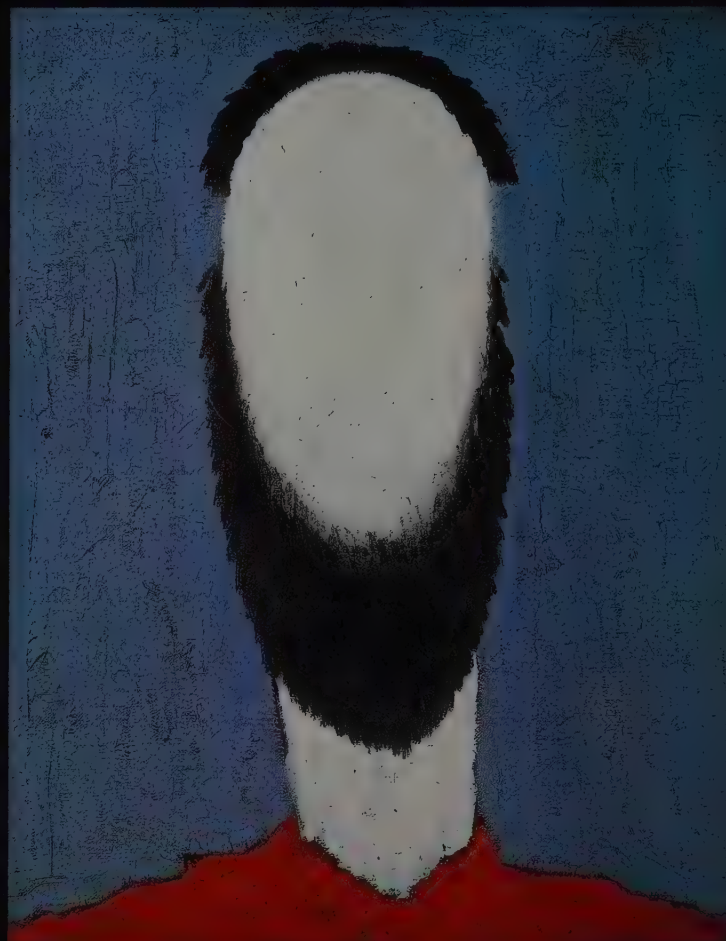
167 [Супрематизм]. Женская фигура. 1928—1932. Холст, масло. 126×106





169 Женский торс. Дерево, масло. 58×48

170 Голова. Холст, масло. 61×41



171 Голова крестьянина. 1928—1932. Фанера, масло. 69×55

172 Голова крестьянина. 1928—1932. Холст, масло. 55×44,5













178 Торс (Первообразование нового образа). 1928—1932. Холст, масло. 46×37

179 Торс (Фигура с розовым лицом). 1928—1932. Холст, масло. 72×65









183 Спортсмены. 1928—1932. Холст, масло. 142×164







185 Две мужские фигуры. 1928—1932. Холст, масло. 99×79,5

186 Две мужские фигуры. 1928—1932. Холст, масло. 99×74









190 Голова крестьянина. 1928—1932. Холст, масло. 63,5×51

191 Красная конница. 1928—1932. Холст, масло. 91×140









193 **Композиция. 1928—1932 (?)** Холст, масло. 40×56





К.М. Мозаев

Малевич в суждениях современников

Если попытаться определить современную исследовательскую программу в отношении русского авангарда, то, несколько упрощая, можно сказать, что на смену сложившемуся в 1960-х годах (в основе своей продолжающему действовать и сейчас) представлению об авангарде как о пластическом эксперименте, годном на все времена и необратимом в своем поступательном развитии, должно прийти, и уже приходит, осмысление его как глубокого и серьезного, исторически самоценного духовно-философского движения, проникнутого широкими жизнетворческими устремлениями. Кроме того, его надо понять как поле действия весьма различных творческих волей, несхожих представлений о целях и ценностях искусства, сложных личных и групповых взаимоотношений.

Этот последний аспект — назову его для краткости «психологическим» — кажется мне очень существенным.

Проблема творческой личности, представление об общественно-психологическом типе художника-творца — само время придавало этим вопросам серьезную значимость в русской культуре первой четверти XX века. Ход художественного процесса, его внутреннее напряжение все больше и больше определяла именно личность, которая в восприятии современников и потомков оказывалась не то чтобы отвлеченной от пластических результатов и биографических проявлений, но явно не исчерпывалась ими, обретая собственное эстетическое качество, историко-художественный статус и смысл.

Действительно, за именами Врубеля или Малевича, Чекрыгина или Татлина, Филонова или Матюшина встают не только картины, не только реальные творческие деяния, но особая художническая судьба, некая общая идея жизни — от образа мыслей и чувств, стиля поведения и общения до устойчивых примет внешнего облика. Вокруг этих личностей возникали легенды, иногда помимо их намерений, а иногда с их собственной помощью и даже прямым участием. Сами художники, сознательно или неосознанно, способствовали созданию таких легенд, кто драмами своей реальной судьбы, кто осмыслением своего художнического долга как некоей миссии, кто слишком отчетливым рисунком психологического или бытового поведения, а кто и непосредственным «строительством» собственного образа. «Феномен Малевича» кажется здесь весьма и весьма выразительным.

Такая ориентированная на «образ личности» постановка вопроса важна, конечно, уже введением нового материала и новой проблематики, самой возможностью углубить понимание содержания культурных процессов. Однако серьезнее другое: она способна внести некоторые коррективы в сложившиеся представления о русском авангарде. Дело в том, что своим отношением к ведущим его деятелям мы зачастую — и это было вполне понятно, являлось прямым следствием обстановки замалчивания и запретов — как бы продолжали созданные легенды, развивали некий «авторский миф», вместо того чтобы его исследовать. Поэтому главное в современной ситуации даже не само по себе замечательное обстоятельство, что теперь можно свободно написать о Филонове, Шагале или Малевиче, а то, что из защитников и почитателей мы наконец можем стать исследователями.

Вполне естественно, что именно суждения современников дают основной материал для подобных размышлений. Предлагаемая статья — всего лишь предварительные заметки, имеющие цель привлечь к теме.

Закономерно и органично, что подобные мифы возникали внутри и вокруг символистской культуры, для которой главным делом было не создание произведений, но «творчество жизни». Исследователями символизма эти процессы замечены и учтены.

Однако сознательная ориентация на «личностный миф» свойственна и представителям авангарда. Можно сказать, что «работа над собой» была здесь не менее, если не более активной, чем у символистов, хотя, естественно, отливалась в иные формы. В этом не в последнюю очередь проявлялись те широкие жизнетворческие устремления, которыми определялись позиции русского авангарда. Отчетливо индивидуальное происхождение имела и создаваемая новая «картина мира», что не мешало ей претендовать на универсальность и имперсональность.

Легенды, складывавшиеся в общественной психологии и художественном сознании, не в последнюю очередь основывались на тех формах, в которых осуществлялось эстетическое и человеческое самоопределение творческой личности. Новаторы рано и остро ощутили свою особую призванность, свою особую миссию в истории не только русской, но и мировой культуры. Важно при этом, что подобное осознание входило в сферу интимных переживаний и творческих импульсов личности. Вот выдержки из писем нескольких художников:

Александр Родченко: «Я освобожу живопись (даже футуристическую) от того, чего она до сих пор придерживалась <...> Я предпочитаю видеть необыкновенно обыкновенные вещи <...> Нашел путь единственно оригинальный. Я заставляю жить вещи, как души <...> Я найду в людях вещи <...> Людей заставляю умереть для вещей, а вещи жить <...> Людские души вложу в вещи и вещи станут душами <...>» (1915) ¹.

Василий Чекрыгин: «Сил у меня много, я чувствую, что они затопят всех. У меня колоссальный переворот в образе мыслей, и в мыслях я довел себя до многого, что сказать сейчас неудобно, потому что время мое не пришло, но оно близится; конечно, все это пахнет очень не мелким, а огромным и значительным для России» (1914) ².

Казимир Малевич: «Я видел себя в пространстве, скрывшись в цветные точки и полосы; я там среди них ухожу в бездну. И еще летом я объявил себя председателем пространства» (1917) ³.

В последнем случае перед нами нечто большее, нежели душевное самонаблюдение или жизненная программа. Этот текст — наиболее яркий и прямой пример мифологизации собственной личности, которая утверждается при этом не как психологическая, но как онтологическая единица. Малевич творит не жизнь — процесс индивидуального существования, но само бытие. Он мыслит себя «художником-пророком, диктующим формы миру» ⁴. Даже сам текст оказывается организованным по законам мифа: не размышление, неизбежно окрашивающееся субъективными эмоциями, но зрительная картина, являющаяся своего рода непреложным свидетельством.

Пожалуй, контуры этого «авторского мифа» рельефнее всего очерчены именно текстами Малевича, их содержание, строй и слог создают определенный образ, свидетельствуют о «размахе» самосознания, настраивают восприятие. Перед нами не дерзкие — «мальчишеские» — выходки футуристов с непременными пародийными приемами и игровыми интонациями, не научные трактаты конструктивистов, не филоновские «руководства» по аналитическому методу. Это обращения человека, владеющего истиной и даже самим миром (творчество, по Малевичу, — «господство над формами природы» ⁵), творца, давшего миру новую религию — супрематизм («иконой моего времени» назвал Малевич свой «Черный квадрат» в письме к Александру Бенуа ⁶). Его сочинения — это страницы общезначимой великой Книги, тяжелое и торжественное слово познавшего истину.

«Я развязал узлы мудрости и освободил сознание краски. Снимайте же скорее с себя огрубевшую кожу столетий, чтобы вам легче было догнать нас. Я преодолел невозможное и пропасти сделал своим дыханием. Вы в сетях горизонта, как рыбы! Мы, супрематисты, бросаем вам дорогу. Спешите! Ибо завтра не узнаете нас» ⁷.

«Я прорвал синий абажур цветных ограничений, вышел в белое; за мной, товарищи авиаторы, плывите в бездну, я установил семафоры супрематизма. Я победил подкладку цветного неба, сорвал и в образовавшийся мешок вложил цвета и завязал узлом. Плывайте! Белая, свободная бездна, бесконечность перед нами» ⁸.

Характерно это многократное повторение местоимения «Я», которое как-то не хочется называть «личным». Размер и пафос этого «Я» определены в письме А.Н.Бенуа: «И я ступень».

Масштаб самосознания, дистанция между эмпирическим опытом личности и создаваемым образом очевидны в ином, сравнительно с другими представителями авангарда, соотношении литературных сочинений и живописных работ. Тексты Малевича трудно назвать обоснованием метода, изложением теории. Их связь с живописью одновременно и более близкая, и более далекая. Более далекая — потому, что некоторые из них, к примеру «Бог не скинут», изначально задуманы как самостоятельный философский трактат, то есть учение о мире, а не об искусстве. Другие построены так, что в ходе разговора понятия «искусство», «творчество», с одной стороны, «природа», «мир» — с другой, без всяких объяснений и переходов то и дело взаимозаменяются, и искусство становится не «картиной мира», но самим этим миром ⁹.

Более близкая — потому, что тексты и картины — две стороны одной системы, самостоятельные, но взаимно усиливающие друг друга. Тексты — средство передачи тех особых состояний сознания, которыми порождены супрематические холсты и которые без них остаются не выявленными, что лишний раз указывает: система замыкается «личностью».

Пожалуй, более всего о широких притязаниях личности, особом ее складе свидетельствует опубликованный в 1923 году манифест «Супрематическое зеркало»: «Нет бытия ни во мне, ни вне меня, ничто ничего изменить не может, так как нет того, что могло бы изменяться, и нет того, что могло бы быть изменяемо» ¹⁰.

Надо сказать, что современники заметили в теоретических сочинениях Малевича стремление к мифологизации собственной личности. «Супрематической поэзией Экклезиаста» назвал этот мрачный манифест Н.Н.Пунин ¹¹. О «темной силе проповеднического пафоса» говорит А.М.Эфрос: «Я очень люблю его тугое, упрямое, напряженное, косноязычное красноречие; конечно, это не литература, — иногда это меньше, но иногда и больше литературы: есть в нем вспышки писаний апостоли-

ческих»¹². Кстати, тот же Эфрос отметил стимулирующую роль текстов в создании легенды о художнике. Характерна его реакция на персональную выставку 1919 года (меня здесь интересует не столько содержание этой реакции, сколько ее направление): «<...> я не понимаю, зачем так торопились подать Малевича ретроспективной выставкой его работ. Я чувствую настоящее сожаление, что мой роман с Малевичем, роман зрителя с художником так внезапно оборван. Ах, эти услужливые друзья! Не терпелось им с канонизацией Малевича! Еще одна иллюзия разоблачена. До сих пор Малевич был довольно таинственным мастером. Не то чтобы мы его не знали, — но мы воспринимали его <...> малыми дозами его работ, заполняя промежутки большими дозами его теорий о живописи. И это было занятно и обещающе: в тумане маячил образ, наделенный чертами необычными. Мыслилось: вот разрозненные иллюстрации к целостному творчеству; когда они будут собраны, наконец, все вместе, какой интересный художник встанет перед нами!»¹³

Судя по всему, Малевич относился к этой своей «апостольской» роли весьма серьезно и истово (по крайней мере, в 20-е годы). В замечаниях же современников различимы легкие иронические ноты. У Пунина — в ритме и порядке фраз, в прямом пародировании «Супрематического зеркала»: «Малевич и самого себя ставит в рискованное положение, он как бы дает право хотя бы „Столбам“ (по терминологии Филонова) художественной критики взять в один прекрасный день и объявить „абсолютно непредвзято“ и „абсолютно интуитивно“, мрачно объявить: если супрематизм — путь Малевича, а „пути его неисповедимы...“, то он (Малевич) и путь его равны нулю. И ничего нельзя будет поделаться с таким „столбом“, потому что на все доводы он ответит: „Благовествую и учу в духе моего великого учителя — Малевича!“»¹⁴. И эфросовские признания нельзя воспринимать так уж буквально. Вот дальнейший ход его рассуждений: «Но ведь теориями искусство не выигрывают, а именно этого-то как раз Малевич и не понимает. Для него искусство есть производное теории. Раз догма создана — живопись приложится. Он мог бы теперь писать с закрытыми глазами. Он мог бы теперь писать вовсе слепым. Мозг важнее глаза; была бы мысль, живопись будет; трогательный фетишизм примитивной природы, открывшей в себе движение мысли!»¹⁵

Я вовсе не призываю присоединиться к последнему заключению Эфроса и воспринимать его как оценку деятельности Малевича, хотя нельзя не признать, что в самом замечании есть доля истины, есть точная, вне оценки, характеристика некоторых свойств природы.

Важнее увидеть в позиции «умных» современников, не во всем художника принимавших, некий прецедент, повод для собственных раздумий. Их ирония отмечает существование «зазора», «щели» между реальным человеком и тем представлением о себе, которое он, этот реальный человек, хочет внушить окружающим. То есть именно того расхождения, благодаря которому и возникают легенды о личности. Ирония эта подсказывает необходимость дистанции восприятия: рассматривая сегодня тексты Малевича, вряд ли стоит считать их руководством к действию, исчерпывающим объяснением его живописи, делающим излишней любую другую аргументацию, абсолютно строгой теорией. Не корректней ли будет отнести к ним как к психологическому документу, как к историческому следу личности?

Итак, художник-пророк, «диктующий формы миру»¹⁶ или, по емкому выражению Пунина, «приводящий мир в порядок через зрение»¹⁷. Подобное самоощущение, очевидное в текстах, влияло и на реальное поведение, придавая ему преднамеренный, зрелищный характер. (Вспомним у Пастернака: «Зрелищное понимание биографии было свойственно нашему времени»¹⁸.) Об этом свидетельствуют автопортреты, начиная с самых ранних с их тяжеловесным, несколько наивным самоутверждением, и кончая поздним — царственно-величавым, «в роли»; фотографии — на многих из них Малевич предстает тоже совсем не «эмпирическим» человеком; использование супрематической символики в житейском обиходе («черный квадрат» на рукаве у учителя и учеников — знак «посвященности», «черный квадрат» в письмах — рядом с обращением к адресату или подписью отправителя); роль Учителя, выходящая далеко за пределы образовательно-воспитательной необходимости, несколько отстраненный стиль общения с учениками, по крайней мере, в его документальной фиксации («опросы», «протоколы», письма), формализация педагогических процедур, устанавливающая определенную дистанцию между учителем и учениками, и сама используемая при этом внеличностная терминология — «врач», «больной», «диагностика», «рецептура», «живописно-амбулаторный прием», — применяемая без какой бы то ни было игры; наконец, подчеркнуто «важный» тон официальных документов, выходивших из Гинхука. Явление того же ряда — позднейшая реконструкция своего творческого пути.

Высшей точкой легенды, окончательно придавшей частной жизни характер избранной судьбы, стали похороны Казимира Малевича, которые он сам превратил в символический акт. «Малевича хоронили с музыкой и в супрематическом гробу, — записала свои впечатления Лидия Яковлевна Гинзбург. — Публика стояла на Невском шпалерами, и в публике говорили: наверное, иностранец! <...> Супрематический гроб был исполнен по рисунку покойника. Для крышки он запроектировал квадрат, круг и крест, но крест отвели, хотя он и назывался пересечением двух плоскостей. В этом проекте гроба есть отношение к смерти, чужой и своей»¹⁹. Ритуал был выверен во всех деталях, ничего случайного: похоронный костюм содержал основные супрематические цвета — белая рубашка, черные брюки, красные туфли²⁰. Место погребения Малевич определил сам, и в этом тоже была символика.

Такое самоощущение оказывало воздействие на восприятие окружающих, вызывая неприязнь одних и поклонение других.

«Приходит К.С., — писал в 1922 году его ученик Лев Юдин, — и сразу попадаешь в другую атмосферу. Он создает другую атмосферу. Это действительно вождь»²¹. Иным был взгляд извне. «Малевича вещи мне нравились больше других, кроме, конечно, Татлина, — вспоминал А.М.Родченко. — Они были свежи, своеобразны и не похожи на Пикассо. Но сам Малевич не нравился. Он был весь какой-то квадратный, с бегающими неприятными глазами, неискренний, самовлюбленный, туповато односторонний <...>»²².

Стремление к внешнему самоутверждению (и формы проявления этих стремлений), к первенству, демонстративный характер личности предельно заострены в воспоминаниях Н.Н.Пунина: «Малевич любил демонстрации, декларации, диспуты, новые аксиомы; утверждал и полагал, повисая лозунгами над своими картинами; в публичных выступлениях участвовал охотно, к 15 году уже врзался в слушателей бумерангами своих квадратов и проповедывал. Вокруг него всегда шумели и суеились; он имел многих последователей и учеников-фанатиков; это были его штурмовые колонны, он посылал их вперед, когда находил это нужным. Малевич умел внушить неограниченную веру в себя, ученики его боготворили, как Наполеона армия; на обшлагах они носили знак своего вождя: черный супрематический квадрат. Впрочем, это было позже, в годы революции. В тот авангардный период Малевич еще нижним чином сам ходил на „твердыни старого мира“, носил желтую кофту и поваренную ложку в петлице <...>»

Когда Малевич, вместе с выставкой „0,10“ привез супрематизм — новый „изм“ никого не соблазнил уже тем, что он был новый. Время футуризма истекло, никому из нас не хотелось скакать, рубя на ходу головы глиняным куклам <...> Малевич приехал, таким образом, почти в готовую оппозицию и почувствовал это быстро; он еще ходил по мастерской Бруни, еще убеждал с тем изумительным напором, который гипнотизирует, заставляя слушать, говорил, как пронзал рапирой, ставя вещи в самые острые ракурсы и мысль кладя на ребро; напирая, отскакивал от собеседника, тряс рукой, короткими, мелко и нервно дрожащими пальцами, — словом, еще вел себя агитатором супрематического изобретения, но знал уже, как знали уже и все мы, что не висеть супрематическому квадрату в квартире № 5 и что супрематизм — это позднее и последнее порождение кубофутуризма — пройдет мимо и станет в стороне от нашего прямого и единственного пути через материал к качеству. Конечно, мы, вероятно, не представляли себе в то время достаточно ясно, какое вообще место может занять супрематизм в новом искусстве. Но в самом Малевиче — в этом великолепном агитаторе, проповеднике, ересиархе супрематической веры — и во всем, что он говорил, было столько непреодоленного футуризма, такая тяга к изобретательству за счет качества, такая рационалистическая закваска, что все равно мы чувствовали: супрематизм — это тупик, пустота, прикрытая футуристическим подвигом, пустота изобретения вне материала, холодная пустота рационализма, побежденная миром и бессильно поднявшая над ним квадрат»²³.

В воспоминаниях Пунина заметна задача «формулирования личности», субъективность этой формулы, помимо мемуарной установки, усилена и теми сложными творческими отношениями, которые существовали между Пуниным и Малевичем. Тем не менее здесь отражены те конкретные свойства личности, которые оказывались питательной средой для создания «авторского мифа», для возникновения легенды.

Есть в нашем распоряжении другой документ — дневники Л.А.Юдина, — в этом смысле нейтральный, то есть свободный от заранее заданных целей, которые так или иначе присутствуют в мемуарах. И этот непредвзятый документ, фиксируя события, встречи, впечатления, наблюдения, мне кажется, тоже помогает нам понять процесс сложения и содержания легенды, импульсы, ее порождавшие. Мы узнаем о разговорах (некоторые из них прямо названы «историческими»), имевших характер пророческих откровений и духовных наставлений, о том, как нелегко давалось обращение в супрематическую веру, о расхождениях и схождениях, о восстаниях против диктата личности и творчества учителя и поисках своей дороги.

Записки Юдина рисуют высокий образ Учителя, личность сильную, целеустремленную. Не раз и не два встречаются такие замечания: «Пример и сравнение — отчаянная твердость Малевича»²⁴, «когда достается от К.С., всегда за дело»²⁵, «ведь важно каждое его слово»²⁶. Приведенные выдержки относятся к уновисскому периоду. И как итог, как формула тогдашнего отношения, отразившая суть личности, воспринимается уже приведенная мной фраза: «Это действительно вождь». В 1930-е годы появляется еще одно интересное обобщение: «„Чапаев“ (речь идет о фильме. — И.К.). Огромное переживание. Не „впечатление“, а именно переживание. Этот образ понимаю через К.С. Это одна порода <...>»²⁷.

И в более позднее время образ Учителя для Юдина, уже не связанного с Малевичем никакими формальными — «школьными» или «научными» — отношениями, несмотря на существующие разногласия, сохраняет значение ориентира в отношении к жизни и творчеству. «Он — как совесть», — записывает Юдин 25 декабря 1934 года. И еще: «Огненный человек. Старые мысли. Непосильная чистота. Он вздергивает. Без него сползаем в муть, в мелочь, в уличное» (26 марта 1934 года). А чуть позже, в октябре 1934 года, Юдин поведет к смертельно больному Малевичу маленького сына, чтобы увидел и запомнил великого человека. Наконец, в одном из последних писем с фронта читаем: «Малевич

и Митрохин пробудили такие чувства, которые уже, мне кажется, могут погибнуть только со мной вместе»²⁸.

Однако внутренние отношения с Учителем складывались непросто. Однажды Юдин назовет себя «блудным сыном»²⁹. И многие записи свидетельствуют, что Малевич, наделенный психологией и темпераментом лидера, создавал вокруг себя «поле высокого давления» (Юдин как-то заметит: «Я и боюсь, что его дисциплина будет нам по-прежнему непереносима»³⁰). Такое давление если не самого Малевича, то некоего кодекса группового поведения (не случайно современники говорили о «секте»), мне кажется, различимо в следующих записях: «Супрематизм далек. Уновис — тем более <...> Мне хочется писать, но я не могу свободно писать. Живопись — целое воззрение на художн[ика] и его задачи. Невозможно идти изучать живопись супрематисту — члену Уновиса. Если идет — значит не член Уновиса. Идеи Уновиса для него не реальны <...>»³¹.

«Развесил работы только супрематические. Очень важно, чем окружаешь себя и показательно, так как это тоже есть твоё выявление и как проявление зависит от движения внутреннего, так и проявление влияет на последнее. Заставить члена Уновиса жить в Третьяковской галерее <...>»³². Тогда же, помимо сетований на собственную несобранность, нетвердость, появляются и первые критические замечания: «Малевич подходил к Сезанну конструктивно. У него главное вес. Это привело нас к многим ошибкам. Ради веса многим пожертвовали»³³. И, видимо, не случайно в самом начале уновисского послушания вдумчивый ученик записывает: «Самым интересующим меня в настоящее время вопросом является вопрос о нашей системе и вообще вопрос о „Личности и школе“»³⁴. Что-то его волнует, тревожит, заставляет задуматься, что-то мешает... В гинхуковский период сомнения нарастают, раздумья продолжаются. Вот запись от 24 января 1924 года: «1. Научный метод в искусстве. Что он из себя представляет? Есть ли это единственно в настоящее время возможный для художника путь или это только небольшая часть теоретической работы? 2. Задача научного метода. Мешает ли он, или помогает работать мастеру? Роль его? В том ли дело, что он связывает предыдущие явления живописи и создает „психологическую среду“ для развития новой формы?»

Тут опять скрещиваются два вопроса. 1. Что новое? 2. Может ли существовать одно только во времени. Этот вопрос в открытом виде касается меня <...> Кубизм <...> больше всего в живописи является сейчас моим делом <...> К исследовательской работе я органически не приспособился: она в основном для меня не решена. Она дает все большее знание формы, но, следовательно, еще больше раздробляет, потому что, во-первых, — знание чужой формы, а во-вторых, знание, а не умение. Кубизм чрезвычайно близок старой живописи. Тут возможность наблюдения над природой. Вот в чем дело. Супрематизм пугает меня как абстрактное искусство».

К концу 1920-х годов Юдин нащупывает свой путь в искусстве. «Мне кажется, что я впервые в жизни получил возможность подойти к природе соответственно своим собственным наклонностям и желаниям <...> Реальный, осязательный, бесконечно индивидуальный и неповторимый мир. Раскрыть его логику. Никаких выдумок, абстракций. Все от осязания <...>»³⁵. Крупными буквами Юдин отмечает главное: «Итак, РАБОТА С НАТУРЫ»³⁶. И дальше: «реалистический метод — вот что мне нужно»³⁷.

Однако «свое» вступает в противоречие с «общим». «В моих вещах нет подвига, — сказал Суетин. Они на него, очевидно, не произвели впечатления. „Если показать К.С. будет скандал“. Впервые все мои предположения доведены до конца. Неминуемо расхождение <...> Ничто меня теперь не собьет с моей дороги, потому что это моя дорога и это единственное, что я могу делать»³⁸. Заметим: запись фиксирует «свою дорогу» именно как «инакомыслие» и моделирует неизбежную реакцию — неприятие. Несколько раз встречаются такие слова: «Все эти разговоры с Суетиным — это то же, что было с Малевичем — „кошку против шерсти“»³⁹. «Свое» явно воспринимается как измена общему делу — и «группой», и, что очень важно, самим Юдиным, а потому столь нелегко дается. Давление существует: «„Большая линия“ <...> ополчается на меня»⁴⁰. Не случайно Юдин в сердцах пишет даже о вражеской культуре, угрожающей его состоянию, об «узде», тяжести⁴¹. Поиски «своей дороги» оказываются не ходом естественного развития, а сопротивлением, бунтом. Обратим внимание на пафос этого бунта: «Нужно освободить себя окончательно, перестать делать искусство для кого-нибудь»⁴². Еще отчетливее на существование зависимости указывает запись 18 сентября 1935 года, уже после смерти Малевича: «Может быть я просто запуган настолько, что свое своеобразие принимаю за измену принципам?» Более чем красноречив тон записи 28 января 1933 года: «Пятилетний бунт не оправдался. Восстание, как и всегда, подавлено „большой линией“. Да, так чувствуешь себя, вероятно, после подавленного восстания. Враг разыскивает малейшее уцелевшее чувство, ощущение. К стенке! Вылавливает и уничтожает».

Я вовсе не хочу сказать, что это постоянные мысли. Контакты возобновляются, советы усваиваются, авторитет учителя неизменно высок. 21 октября 1934 года Юдин, например, заносит в дневник: «В.М. (Ермолаева. — И.К.) упомянула о моих работах. К.С. сказал: „Да, Юдин выбился...“ И повторил: „Выбился!“ Поддержка эта так радует и силы придает. И обязывает».

В мае 1935 года, вернувшись из Москвы с похорон Малевича, Л.А.Юдин сделает интереснейшую запись, подводящую итог этим сложным отношениям: «Зарядка вещами К.С. выветривается, когда их не вижу. В этом вся и штука! Это так ясно теперь. К.С. совершенно другой склад, другой тип художника, в чем-то мне не только не близкий, но прямо противоположный. Также ясно и то, что Н. (Суетин. — И.К.) и К. (Рождественский. — И.К.) намного ближе к нему как индивидуальности, чем я. В этом

смысле я наверняка не ученик К.С. И в то же время я считаю, что все свои привязанности и пристрастия я обязательно должен проводить через его мерку, чтобы не размельчиться, что для меня является главной и постоянной опасностью. Не размельчиться — понимая это широко: идея, вкус, ритм и т. д., вплоть до масштаба форм и даже самих холстов. В этом совершенно особое своеобразие моего отношения к нему. Можно сказать так: я чрезвычайно завишу от его высокого вкуса и глубины. Часто эта зависимость тягостна и сковывает. Иногда — вовсе парализует. Получается недоверие и презрение к себе. Но в конечном счете, я думаю, если удастся продержаться, только соприкосновение с этим вкусом и этой высотой требований может вывести меня к искусству. Но эта мера, которая для меня очень высока, оставляет для меня только узкую лазейку. Часто приходилось думать о том, что либо нужно отбросить мерку, либо навсегда примириться с заторможенностью и отсутствием разворота. Но последнее еще нужно проверить!»⁴³

Рассматривая дневники Л.А.Юдина, я сосредоточилась на восприятии им личности Малевича, на характере отношений в группе. Однако даже из приведенных цитат видно, что расхождения и противоречия были вызваны не только личностными особенностями и несовпадениями («уж очень далекий мне темперамент»⁴⁴, «это одна порода, а я из другой»⁴⁵), но отражали сам процесс развития «нового искусства».

«Концом периода, — записывает Юдин 28 июня 1929 года, — нужно считать разговор с К.С., поразительный по своему неожиданному результату. Мы целиком согласились с ним в части критики и целиком отвергли предложенный им путь. Главная опасность была утратить большую живописную основу <...> Что характеризует новый период? В основе его лежит стремление личности установить какое-то живое, конкретное равновесие между собою и действительностью, опираясь исключительно на свои пластические средства. В первый формальный период кажущаяся цельность была достигнута тем, что первая часть уравнения вовсе отсутствовала. Личности не было. Можно, впрочем, сказать, что и второй части — действительности — не было. Борьба велась вокруг формальных проблем, взятых канонически и возведенных в необычайно высокий план. В план вечности. Второй образный период характеризуется отказом от высоких проблем, от вечности. Все внимание личности <...> Желание осмыслить работу каким-то синтезом. Протест против раздробленности и работы элементами. Борьба против формализма. <...> Интерес к эмоциональному, личному, индивидуальному. Важно то, что отделяет от других. Различные способы разрушения внеличной формально понятой системы <...> Третий реалистический период, о котором мы давно мечтали, но приступить к нему пробовали робко и неуверенно. <...> Нельзя было замыкаться в границах личности. Мы ведь не протестовали против связи с натурой. Мы ненавидели только мертвые и потерявшие всякий смысл штампы сезаннизма, кубизма, импрессионизма. Мы были отравлены знанием средств при отсутствии цели».

В дневниках Юдина запечатлен, таким образом, не просто спор ученика с учителем. Размышления художника фиксируют эволюцию авангарда, ее внутреннюю логику. Такой ее ход подтверждается и другими свидетельствами.

Надо сказать, что суждения современников вообще побуждают нас несколько иначе, чем привычно и принято, взглянуть на проблемы и судьбы русского авангарда. И одним из таких побудительных мотивов является полемика вокруг супрематизма. Этот сюжет требует самостоятельного рассмотрения. В русле темы хотелось бы указать лишь на одно существенное обстоятельство. Вероятно, нельзя сводить смысл этой полемики только к газетной шумихе и злостному непониманию, к некой односторонней отрицающей линии, в начале которой «художественное письмо» Александра Бенуа⁴⁶, в конце — печально известная статья Г.Серого «Монастырь на госснабжении»⁴⁷, ахрровская травля, продолженная дальнейшими обвинениями в формализме и модернизме. Poleмика была и более сложной, и более серьезной, и более значимой. Собственно, именно эта полемика во многом и определяла художественный процесс, его содержательное напряжение.

Самоценный пластический эксперимент или духовные искания, элемент или образ, изобретение или искусство, методология или творчество, схема или жизнь — такие противники, как В.Чекрыгин или Н.Радлов, ставили «левую» живопись перед серьезными вопросами, от решения которых зависели судьбы русской культуры. Протест Чекрыгина вызывал осознанно лабораторный характер супрематизма. Супрематизм, по его мнению, «сделал свое дело, он очистил живопись (вернее, не он, все-таки, а Пикассо, кубизм), он заставил быть художников внимательными, но он разрабатывает элементы живописи и только. Это, конечно, не мало, честь им и слава, но если элементы живописи возвести в идеал <...>. Он имеет большое воспитательное значение для первых классов художественного училища, а у Вас, — пишет Чекрыгин Пунину, — он в конце эволюции живописи»⁴⁸. Для Чекрыгина пластические элементы — лишь язык, искусству нужны «оматериализованные представления», «синтез». Чекрыгин возражает также против максималистских претензий: «Никто не может навязать художнику метода, это ложь. Палитра Пикассо — кубизм, палитра Малевича — супрематизм, но ни то, ни другое не есть единая живописная истина, перед которой все ложно, а то, что было, было как предтечи»⁴⁹.

Радлов аргументировал сходную позицию так: «Граждане художники, проводив в места упокоения печальные годы художественных заблуждений и спекуляций, шарлатанства и безграмотности, не пора ли вспомнить о художественном творчестве? Не пора ли искусству вернуться к искусству? Ибо цели и средства художественной деятельности не там, где их искали люди последних десятилетий

«...» Ни глаз, ни рука, ни рассудок не делают художников «...» в силе чувства, стихийно ищущего своего выражения, в глубине переживания, в запечатленной на веки веков душевной жизни творящего, в его любви и ненависти, сострадании и жалости — единый и истинный источник искусства»⁵⁰.

У супрематизма были и такие «умные» оппоненты, как Пунин и Эфрос, с ним спорили люди, вполне «понимающие», осведомленные, заинтересованные новым искусством, имеющие свою позицию, признававшие значение деятельности Малевича. Так, Пунин ставил Малевича вместе с Татлиным в первые ряды борцов за «новые формы». Для Пунина супрематизм был не перспективой, а подведением итогов. В 1919 году он писал в газете «Искусство коммуны»: «Супрематизм как бы замыкал всю живопись прошлого в одном кольце, тем самым он вложил в себя все живописные недостатки (как и достоинства!) прошлого «...» Супрематизм высосал из мировой истории искусства всю живопись, какая только в ней была и организовал ее через элементы. В то же самое время он абстрагировал эту живопись, лишил ее плоти, вещественности, *raison d'être*, вот почему супрематизм не *grand art*, вот почему он так легко применим в текстиле, в кафе, в рисунках мод и проч. Супрематизм — изобретение, должествующее иметь колоссальное значение в прикладничестве, но это еще не искусство»⁵¹.

Пунина, осью искусствоведения которого была категория «жизнь», — а ее нельзя «подсчитать»⁵², — не устраивал рационализм системы Малевича, ее нематериальная сущность, ее недостаточная собственно живописная мотивированность, наличие смыслов, внятных только сообществу посвященных. «Чтобы полно понять супрематическую живопись «...», надо войти в «секту» (в Уновис), в противном случае понимание супрематизма как живописного явления всегда будет приблизительное», — приводит Пунин наблюдение художника Лапшина и подтверждает его собственным анализом: «Назначение этих „чистых“ форм: обозначить, назвать языком живописи некоторое состояние сознания, такое состояние сознания, при котором напряженность („возбуждение“) супрематического (но никакого другого) мироощущения близка, насколько я понимаю, к тому живописному нулю, о котором так много в последнее время говорит Малевич. Таким образом, не чистый холст сам по себе, а некоторая идеологическая система, превращая этот холст в живописное событие, — имеют первенствующее значение «...» В супрематизме живопись ценна не сама по себе, а как выражение ряда состояний сознания, ряда напряжений („возбуждений“); иначе говоря, живопись не цель, а средство «...»»⁵³.

Сходными были и претензии Эфроса: ««...» его супрематические опыты «...» это не живопись, это иллюстрации к теории, их оправдание или их ненужность находятся в непосредственной зависимости от правильности или ложности, насыщенности или пустоты той или иной теоретической схемы Малевича, но вовсе не от их собственных живописных достоинств или удач»⁵⁴.

О том, что ситуация доказательного и заинтересованного спора, серьезного диалога гораздо плодотворней нерассуждающего почитания, свидетельствует статья Н.Н.Пунина «Обзор новых течений в искусстве Петербурга», опубликованная в 1923 году. И сейчас, пожалуй, мы не встретим более глубокого понимания сути супрематизма, его концептуалистской природы. Творчество Малевича Пунин называет мировоззрением, противопоставляя его искусству Татлина как мироощущению. Слова, употребленные как бы в своем буквальном значении, оказываются емкими и глубокими формулами. «Если творчество Татлина, — пишет Николай Николаевич, — чистый опыт в недрах живописи-жизни, то Малевич — это снаряд, посланный человеческим духом в небытие, в чистую пустоту интуиции, где единственными реальностями являются отношения и связи. Строго говоря, — и говоря за самим художником, — здесь уже кончается „царство живописи“, и искусство вылетает в такие области, где нет ничего, кроме формы «...» как только Малевич вырвал пространство из системы кубистического построения, оно тотчас же получило смысл формы; но только не той интегрированной и наполненной живописным веществом формы, которая есть след пересечения материала с пространством, а чистой формы пространства, мыслимой и опознаваемой живописным разумом»⁵⁵.

Пожалуй, сегодня гораздо интереснее разбираться в этой полемике, чем не замечать ее. И дело, разумеется, вовсе не в том, чтобы непременно согласиться с оппонентами, но и не в том, чтобы просто иметь такие мнения в виду, зная: они были. Важно осознать существование полюсов. Эти суждения, эта полемика дают представление о разнообразии, о богатстве возможностей, о напряженном характере того творческого диалога, который в поисках истины, в поисках выбора между утопией и жизнью вели различные представители «нового искусства». И трагедия 1930-х — это не только трагедия авангарда, претерпевшего к тому времени уже значительную внутреннюю эволюцию, но, может быть, еще больше, — по последствиям для развития культуры, — трагедия подавления этого плодотворного, свободного диалога, так и оставшегося незаконченным.

В моем живописном опыте...

Предлагаемая читателю рукопись Казимира Малевича, хранящаяся в частном архиве в Ленинграде, датирована мартом 1924 года и состоит из 21 страницы машинописного текста на линованной бумаге, правленного рукой Малевича и подписанного им. Судя по тому, что имеется и другой, неполный вариант той же рукописи — из 9 страниц (без конца и без правки), сравнение которого с публикуемой рукописью говорит и о некотором изменении структуры, и о значительном увеличении текста, можно предположить, что наша рукопись — по крайней мере третий вариант текста. Время работы над текстом проходило примерно начиная с 1924 года, но рукопись не считалась законченной, так как на ней — карандашная надпись: «черновик». Сравнение неполной (9 страниц) рукописи с нашим вариантом обнаруживает, что в перепечатанном нашем тексте и тексте неполном есть расхождения, вернее — дополнения, внесенные Малевичем в какой-то промежуточный текст.

В феврале 1925 года К.Малевич в письме в альманах «Еurope» пишет: «Мои отрывки, помещенные в „Kunstblatt“ и в „Europe“, представляют собой уже устарелый материал и потому я бы хотел напечатать более новые мои выдержки, из готовящихся моих книг, а именно „Идеология Искусства“ (анализ кубизма, сезаннизма, футуризма, супрематизма и др.). При сем посылаю выдержку по вопросам утилитаризма и искусства <...> исх. 67,6/II-25. Директор ИХК К.Малевич» (ЛГАЛИ, ф. 244, оп. 1, д. 30, л. 26).

При этом письме был послан текст, предположительно вариант статьи «Идеология архитектуры», некоторые выдержки из которого были опубликованы мною в журнале «Техническая эстетика» № 7 за 1988 год.

Возможно, что данная рукопись также принадлежит к кругу «Идеологии искусства», во всяком случае ее содержание — отношение искусства и общества — вполне соответствует замыслу «Идеологии искусства», задуманной Малевичем достаточно широко.

В нашей публикации сохранен текст Малевича (с очень небольшими потерями в местах трудно разбираемой правки, которые отмечены отточием). В некоторых случаях текст редактировался, но лишь с позиции грамматической и синтаксической точности (у Малевича, особенно во вставках, не всегда соблюдены согласования). Однако даже такая правка, в том случае, если она содержит некоторый элемент трактовки смысла, специально оговаривается.

Слова, вставленные публикатором для лучшего понимания текста, помещаются в квадратные скобки, а если имеет место неточное прочтение — ставится знак вопроса. Места, вставленные Малевичем от руки, печатаются курсивом.

Г.Демосфенова

В моем живописном опыте, как впоследствии выяснилось, было два момента: один момент, ранний, выразившийся в плане изучения взаимодействия цветов друг на друга, и второй план — из выясненных законов соотношений построить новую живописную организацию, в которой либо выпадают формы предметов, либо подчиняются своеобразной живописной логике окрашивания. Когда в раннем своем периоде я подходил к предмету или натуре для того, чтобы раскрывшиеся в них живописные явления воспроизвести на холст, то я стремился передать их в точности, т. е. в их естественном виде со всеми их состояниями, *свойствами* легкого движения и тяжести впечатления. Эти два момента натуры меня больше всего интересовали. Над этой натурой, над передачей точности ее естественного вида работал я не один, но большая группа живописцев. Из этого подхода и отношения к натуре видно, что ни во мне, ни в другом живописце не возникало мысли о видоизменении натуры. Мы считали изменять ее невозможным. Мы изучали ее для будущего; такова была наша задача.

Чтобы на основании этой науки построить [новые] живописные построения. Отсюда о композиции, изменяющей ее родовые отношения, не было и речи. Следовательно не было речи и о творчестве и задачах эстетическо-художественных, ибо в творчестве уже подразумевалось изменение при творении, а это была натура без всяких [добавок?] со стороны моего произвола. Последним вся задача исчерпывалась, натурализация натуры на холст была нашей целью, а достижение тождества — совершенством. Мы не понимали тогда, почему нас называли художниками, а воспроизведения наши — художественным творчеством. И чем больше было похоже наше воспроизведение на природу, тем больше в нем видели художественности, когда нужно было видеть только природу. Мне не было ясно, почему не считали инженера, строящего железнодорожный мост, инженером-художником, а мост — художественным творческим произведением. Ведь он шел тоже от этой же природы и, больше того, претворял [ее] в новые явления, нежели мы, живописцы, устанавливающие в пространстве перспективы то, что было в природе. Ведь все факты композиционного, конструктивного порядка были у него налицо. Очевидно, под художественностью разумели простое воспроизведение, а нужно было заметить тот момент, где личность живописца сказывалась в видоизменении природы, в обращении ее в картину, т. е. в новую формулу, по своему начертанию не похожую на природу, [ведь] у инженера натура в лице инженера была изменена, следовательно отвечала творческой композиции инженера, была технической картиной новых прибавочных элементов в природе.

Все данные за то, что построенный мост должен быть художественным произведением утилитарного порядка, но все это не было признано. Таким образом художественная сторона моста выражалась в элементах украшающих, не имеющих утилитарных назначений, что те формочки, которые служили бы приукрашиванием натуральных воспроизведений. [Считается, что] без этих украшений любой технический мост не может считаться художественным, отсюда все технические сооружения разделяются как бы на две категории: низшего порядка и высшего [порядка]. Это будут те технические сооружения, которые получают завершение в архитектуре. Низшие простые гражданские сооружения — первый случай, переукрашивает природу, т. е. обращает ее в картину, в архитектуру, или воспроизведение, возводит в произведение. Но первый случай с моей стороны обосновывается на <...> научных данных, преследующих чисто техническую утилитарную цель, или цель прилепилась к чисто беспредметным законам, найденным наукою. Второе — архитектурное обоснование на чистом вдохновении. Очевидно это и считалось эстетическими художественными формами, видоизменяющими природу в картину, в архитектуру. И, таким образом, общая деятельность человека в данном случае разделялась на два начала или две категории гармонических отношений: 1) гармония практическая, 2) гармония эстетическая.

Инженерные постройки не считались художественными, это техника со своей практической гармонией, не обращенная в архитектуру и высшую ступень гармонии. Фотографическое изобразительное искусство не считалось художественным, как и научные выявления, раз они свои данные не оформили художественной гармонией. Эстетическое только принадлежало искусству, считалось художественными гармониями. Живопись, переходя из своего этюдно-научного состояния в формы архитектурной живописи, считается художественной, <...> гражданское сооружение, переходя в архитектурное, тоже является уже произведением [искусства]. Но и те и другие все же являются изобразительным искусством, природой. Как известные выводы, примененные к цели, то и другое искусство изображает природу в практической и эстетической гармониях. [Они] одинаково являются практическими, поскольку существует необходимость утилитарных или эстетических предметов. Конечно, две таковые необходимости можно оспаривать — нужна ли эстетическая гармония или нужна только чистая практическая их действительность [поскольку все это] может слиться в одну формулу и построить новую действительность вне практических первенств и эстетических различий, логика которой (т. е. формулы? — Г.Д.) установит другую необходимость других задач и сведет все к тому, что [и] первый и второй есть ни что иное, как технические искусства, через посредство которых [мы] так или иначе изучаем законы природы и на основании последних строим те или иные гармонии как беспредметные простые выводы, которые могут послужить любому удобу или насекомому дуплом для его чисто практических целей, и который будет думать, что <...> вся природа мудро придумала для них вещи. Гармонии в свою очередь могут потерпеть крах, ибо цель всех гармонических овладений заключается в достижении покоя, так как покой есть единственная необходимость человека, необходимость беспредметная. Может быть это все иллюзии научного волнующегося мозга, который вечно мечтает и раздражается, <...> что вечный покой был когда-то нарушен и мир рассыпался на различия и теперь беснуется и идет вновь к миру безразличному. Таким образом все приписываемое высшее преимущество эстетическому искусству или техническому — меньше будет неверным, мне кажется, что они отпадают. Эстетическое искусство как бы претендует на свое первенство и игнорирует техническое искусство, как будто его гармоническая система скорее приближает меня к покою, нежели экономически материальная. Их оспаривать можно только в их чисто технических достижениях и устанавливать оценку технического изображения искусства и техники инженеров. Которыми из них скорее меня можно довести к миру-покою — техникой, религиозными учениями, социалистическими учениями? Ведь это все есть разные виды гармонического построения, перед которыми стоит одна задача — дойти к гармоническому миру. Эстетическое искусство свое преимущество хочет доказать тем, что оно приводит утилитарную техническую вещь в высшие начала художественной ценности, облагораживает, лишая [ее]

грубости и делая ее красивой. Если это так, то эстетика является одним из технических инструментов, при помощи которого все шероховатости сглаживаются, и достигается гармоническое построение тела — и шлифовальная бумага доделала то, чего не мог сделать напильник. Это одна из малых сторон, которая все же подтверждает, что инженерное искусство и эстетическое в своем соединении хотят скорее усовершенствовать гармонию вещи, чтобы она дала покой, у них одна цель. Эстетическая гармонизация как бы замаскировывает голую действительность, практическую или харчевую, в высший духовно-эстетический порядок, т. е. возводит [действительность] как бы в нематериальное духовное состояние, где нет ржавчины и порчи, в область «вечной красоты» [и] «вечного покоя» подобно религии, которая возводит души в духовно освобожденное от материи царство гармонии духовной, где все вещи становятся образом, а в эстетической области искусства все возводится и существует в картине [как] *новый вид образа*. Для того [и] инженер и художник нарушают гармонию, естественную натуру, что не найдут в ней той высшей эстетической или практической особенности, которая натурой не оформляется и оформляется только в том или другом искусстве. Вне этой особенности натура есть хаос, так очевидно должны рассуждать и инженер и художник. *А может быть это недоразумение, может быть [наоборот] инженер или художник свое эстетическое бредовое состояние хочет уложить в натуру, и оно не укладывается, из-за чего и поднимается драка из-за метода, правильность которого тоже спорна?* Необходимость заставляет оба искусства привести себя в полную связь с натурой, установить гармоническое отношение, установить не диссонанс, а покой — я в полном покое хочу пройти всю натуру, все бытие, не хочу вражды и тяжести. *Я хочу втиснуть свой разгоряченный борьбою мозг в натуру и раствориться в ней, но несчастье мое в том, что не могу найти щели, ни придумать орудия, которое разрубало натуру. И я бы вошел,— она не рубится, не растворяется, не сгорает, не замерзает, она как ведьма — и в пар обращается, и в воду, и в дерево, и в пепел. Так уж сам разум установил, а не ущемленность. Хочешь ведьму преодолеть — и она опрокинется собакой, хочешь ее ударить — она колесом пошла. В ученом мире эта ведьма тоже неуязвима, она называется материя.*



Папуас или негр в глубокой Африке занят изменением своего вида. Он не хочет быть похожим на действительность, а украшая свою техническую организацию тела эстетическими прибавочными элементами, навешивая на себя ожерелья, вводя в нос кольца, серьги, татуировку; этим заняты не только папуасы, африканцы, но и наши европейцы — дамы и мужчины. Они тоже заняты художественным видоизменением своего безукоризненного, технического инженерного организма, неустанно стремятся нарушить свою естественность, свою натуру, свою форму новым оформлением, одевая ее во всевозможные банты, ленты, шляпы, втыкая в них перья, раскрашивая брови, губы, глаза, щеки. Это все та же забота двух начал искусства, стремящихся обратить технический организм в натуру, в картину, сгладить шероховатость техники инженера гармонией картины. На всю эту работу над видоизменением естественности никто не обращает особого внимания и не делает упреков в том, что человек извратил свою натуру, разукрасив щеки, губы, напавив перья, шляпы, ленты, бусы. Наоборот, такие извращения считают художественными. Но если общество увидит другую аналогию в живописном искусстве, в котором живописец тоже раскрасил натуру и изменил ее в силу своей необходимости эстетической, нашел новое соотношение все той же логики, которая приводит его с натурой к покою, т. е. устраняет все препятствия, раздражающие его покой, преодолевает ее, то общество обрушивается на него и обвиняет в нарушении естественности, *как в свое время поэт и живописец утилитарное слово и предмет обратили в действительность, первый в звуковую, второй в живописную*. Общество с ними расходится, ни оно, ни они не находятся в общей гармонии. Здесь, конечно, кто-либо [из них] виноват в нарушении общественной тишины — либо общество, которое отстало, либо художник, который нашел новые гармонии, приближающие его и общество к классическому покою [и] *пришел к абстрактному беспредметному супрематизму*.



Живопись разделяется на две категории или на два подхода к натуре, а сами живописцы разделяются также по этим подходам: у одних подход научный, у других эстетический. Один, с научным подходом, который работает над натурой, имеет прямое с ней дело в смысле раскрытия взаимодействия живописных элементов — пополняет свои знания каждой новой хирургической операцией природы, новыми вскрытыми обстоятельствами и взаимодействиями находящихся в ней элементов, не вдаваясь в вопрос гармонии, а констатируя факты. Формулирует их и как целую формулу воспроизводит на холст, как результат чистого научного анализа и исследования, [как] научное выражение действительности природы. Эту категорию тоже возможно назвать научной гармонией в смысле приведения явления к одной формуле, или к *произведению*, как этюд приводится к картине, но с тою только разницею, что научное изображение может лишь констатировать факт, может и не входить в обсуждение — гармонично или не гармонично явление — здесь голый научный факт чисел. Другой занят художествен-

ной стороной, приукрашиванием этих формул, и хочет их обратить в эстетический вид красоты, картину архитектуры, для чего он припудривает, подкрашивает холст и также наруманивает написанное лицо в нем, подводит брови, подкрашивает, подмалевывает губы, как делают дамы в натуре. Эта категория убеждена в погрешности и недостатке натуры, которую нужно исправить, дополнить эстетическими прибавочными элементами.

Если мы посмотрим труды Шишкина, то увидим, что в его трудах, где воспроизводится натура, [нет] художества картины, архитектуры живописной, а также припудривания или наруманивания, изменения, обращения истины в картину. У него есть прямая непосредственная натура в полной неприкосновенности ее вида. Это установленный факт действительности, из которого можно сделать картину. Эти факты вне всякой эстетики. Это собрание элементов для будущей формулы живописной логики. Формовая связь не нарушена, тоже ведь [материал для] *живописной сдвигологии*. Он передал натуральное взаимодействие живописных элементов, выражающихся в одном или другом соединении, образующих формы того или иного вида или явления, которое общежитие называет сосною, папоротником, лучом, светом и т. д. Это был *по существу* живописец с подходом научным, но не художественным. В то время живописцы избирали себе даже специальности по изучению пейзажа, марины, жанра и батальных явлений. Аналогично ученым, избирающим себе известную отрасль для изучения, создавая научные их описания, так и живописцы, избирая известную специальность, выражали факты того или иного события живописным описанием, ничуть не уступая любому ученому, изучающему быт или другую сторону жизни. Каждая таким образом живописная запись волнующегося моря или события жизни есть не картина, в художественном <...> смысле, а факт известной подлинности правды явления, на основании которого мы можем создавать картину. *Это польза числа большого наблюдения живописных течений с натуры.*

IV

Импрессионисты работали исключительно над правдою цветовых и световых впечатлений. Это было их специальностью, предметом исследования. Цвет как исследование, а свет как формула его. Это было содержанием каждого холста. Из Муклера видно, как враждебно встретило их общество, упрекая <...> в нарушении установившегося тогда художественного реализма, то есть установленной формулы живописной логики. Тогда как эта группировка была занята неразрушимой формулой, <...> производилось исследование в области цвета и света, отыскивались новые элементы для пополнения формулы предыдущей [и] производился чисто научный анализ исследования законов света и цвета. Занимаясь научным изучением и передачей этой правды на холст, они не занимались охудожествлением света и не искали его художественных отношений, [но] только раскрывали его физическое происхождение, выражая его одним из своих технических средств — живописью. Свет был содержанием картин импрессионистов. Стремясь к натуральной передаче световой деятельности на предметах, импрессионисты при помощи разложения света обнаружили его составные элементы, узнали, что свет есть формула составных элементов цвета, находящихся в разных сило-вибрациях, приятных и отказах, отчего происходит то или другое отсвечивание лучей, а следовательно и окраска самих предметов. Эти все знания были ими фиксированы на холстах, которые представляли собой моменты анализа, исследования и формулы последних явлений. Работая над способом передачи изучаемого явления, [они] обнаружили, что разложенный свет есть комплекс цветовых отношений, творящих свет, что и побудило импрессионистов работать пуантелью, раскладывая точками по холсту цветные пятна в таком порядке, чтобы их естественное смешение уже получилось в самом глазу. Таким образом создалась особая техника-метод импрессионистической живописи. Из этого видно, что вся их деятельность выражалась в изучении физических процессов светоявлений и что не может быть речи об эстетизировании или картине, архитектуре последнего (т. е. эстетизирования? — Г.Д.). Они показали живописно научно, каким порядком и как складывается то явление, которое мы называем натурою. Таким образом перед нами они раскрывали натуру во всем ее естестве, вся [их] работа живописная была записью натуры. Эта запись обществу не была понятна, хотя должна быть ясна, ибо соответствовала естеству натуры, на что общество так сильно опирается и что обществу кажется понятным. Опираясь на натуру, общество не видит того, что натура не картина, не архитектура. Как видно, оно не имело основания обвинять живописцев импрессионистов в неестественном воспроизведении натуры или абстрактном отвлечении. Это же самое общество иначе отнеслось [бы] к ученому физику, который бы показал свет через призму, и перед глазами общества раскрылась [бы] другая реальность той же натуры, того же света, разложенного на отдельные элементы, потому только, что это — наука, которой в живописи не должно быть, в ней (т. е. в живописи. — Г.Д.) нужно видеть [лишь] эстетическую реальность натуры. Делакруа говорил, что искусство колорита очевидно связано с известною стороной математики, а Констебль — что высшая прелесть или правда зелени лугов достигается множеством различных зеленых тонов. Из этого видно, что тот и другой говорили о какой-то научной математической точности, через посредство которой можно было бы передавать зеленый луг, т. е. вывести формулу опыта. Луг Констебля, отсюда, был бы научным воспроизведением опыта, доказующим правильность его теоретических догадок и наблюдений и количество элементов, составляющих зелень лугов, ибо говорить о множестве — это есть первое установление числа.

V

Расхождение общества с живописцами всегда бывает на том месте, когда живописец вскрыл в натуре новые обстоятельства, которые и нарушают установившийся в сознании или эстетическом чувстве общества известный порядок — гармонию. Новые явления раздражают [общество] и критику, которая взаимно с обществом воспитала себя на совершенно непонятных ученому живописцу терминах, таких как «вкус», «художество», «нравится», «не нравится». Этими словами оформлялось всякое живописное явление, это измерение эстетическое, но не научно-живописное. Таким эстетическим сантиметром измеряется всякое живописное проявление, и к живописцу предъявляется нелепое требование, чтобы он на своем холсте устанавливал живописные пятна согласно этому сантиметру, чтобы он не нарушал вкус, не подсыпал в пирожное хинину. Здесь происходит путаница в том, что под живописным произведением критика и общество понимают нечто необъяснимое, таинственное явление, появившееся от непонятного и непостижимого творческого духа, тогда как в действительности произведение есть результат изучаемых явлений, [оформление] производящихся элементов в произведение, т. е. в формулу живописной логики, [оно] воспроизводит видимую зрением и знанием натуру в формулу или в произведение. Здесь сантиметры вкуса, «нравится» или «не нравится» не при чем, тем более, что они *всегда* бывают субъективны. Но [и] сам вкус не совсем то, что под ним понимают. Это не есть сам по себе элемент, который вкусный — все вкусные и невкусные вещи вместе творят гармонию: соль, сахар, уксус, горчица; здесь нужен научный сантиметр, [с] которым и критике и обществу необходимо подходить к живописным произведениям как к научным живописным формулам. Прибегая к вкусовому сантиметру, общество и критика отвергает то или другое живописное произведение. Оно ему не вкусно, не нравится. [С] таким измерением общество могло проморгать все, остановиться на вкусных грушах, апельсинах и пирожных, а все остальное к черту, но, как оказывается, везде есть соль и «...» соль тоже вкусна. Появилась поговорка: «на вкус и цвет товарищей нет», как кому вздумалось, так и раскрасилось, и понравилось, и по вкусу хорошо. Для ученого такой поговорки не существует: одно явление нравится, другое не нравится, эта комета прекрасна, а эту к черту, она не нравится! Для него существует только проверка того или иного производного элемента в произведении, или формулы, с явлением природы, на основании чего можно построить и удовлетворить те же гармонические необходимости, о которых говорил ученый. Таким образом, к большинству живописцев общество адресует свои проклятия неверно, часто путая единицы с суммами, элементы с формулами, а формулы принимает за фрагменты, спицы считает колесом, а колесо вагоном, а вагон посудой. Конечно, вся эта путаница в живописном искусстве происходит по вине самих живописцев, которые не покладая рук работали над живописью, доверяясь критике, которая и оказывала им медвежью услугу тем, что описывала всегда прекрасные глаза, пухлые ручки и бедра, разговор велся в области рук, ног, об эроте, чувствовании этого эрота и облаках, но никогда о живописи без облаков, глаз, ног и рук. Но в настоящее время уже появляется маленькая искорка в образовании Научного Института Художественной Культуры, в котором работают не притчи от искусства, а сами живописцы, и они, возможно, будут тем выводящим звеном всего искусства, которое искусству даст научное оформление и попытается вылезти из этой критической путаницы. И тогда возможно будет избежать вкусовых оценок и достигнуть ясности в объективном понимании художественных явлений.

VI

Я уже сказал, что натура для живописца существует как процессы цветовых колебаний, элементов, соединений или разъединений, творящих то или другое явление, то есть живописное или цветное. Там, где наступают разъединяющие моменты, там наступает цветность, там, где соединение — живопись. Эти два действия, воздействующие на мое нервное чувственное и мозговое осознание и создают цветовую или живописную поверхность. Живописная сторона не существует для многих людей, изучающих другие стороны явлений, над которыми работают не живописцы; таким образом каждое явление познается несколькими специалистами по воспроизведению одних и тех же элементов из сторон данного явления в новое произведение науки. Живопись будет только одной из этих сторон изучения объекта. Эти изучения нескольких специалистов могут быть суммированы с другими изысканиями и могут образовать целостность явления, т. е. выявить всю реальность [видимого?]. Каждый специалист обладает своего рода наукою, техникою, средствами для научной хирургии данного явления. Все они могут обнаружить разными техническими подходами разные свойства данного явления, но могут и придти все вместе к одному выводу. Те или другие выводы и дадут полную кубатуру изучаемого явления. Таким образом все специалисты стремятся выразить полную объемность изучаемого явления, и всякий из них стремится выразить в явлении полную кубатуру своих специальных задач. Отсюда каждый предмет будет выражен тогда, когда будет достигнута кубатура, искомая каждым специалистом, сумма всех кубатур составит реальность или натурализм явлений. Вот это основание [и] поставлено в кубистической живописи, — выражение кубатуры живописной в явлении. Это научный кубизм. Странность его формулы в выражении немного раздражает зрителя, но зрителя могут раздражать и другие научные формулы, на то он и зритель, и критик.

Отсюда видно, что кубисты не стремились разрушить натуру, как это казалось обществу и «медвежьему анализу критики» (*поправляющему ручки и глазки*). Наоборот, они совершили более сложную хирургическую живописную операцию над натурой и воспроизвели кубатурное содержание в живописи в натуре. Вскрыли новые причины, новые прибавочные элементы, видоизменяющие живописные виды; воспроизвели их на холсте, как новый факт живописного бытия, получили новые формулы, а встретив прибавочные элементы, должны были создать и новые подходы, методы и средства для выражения последних изменений.

Отсюда видно, что кубисты ставят себе одну и ту же задачу, как Шишкин, как импрессионисты Синьяк, Сезанн, Мане. Они не отходили ни от одной натуралистической задачи, их можно оспаривать, но оспаривать, проверять научно. Отличие между кубистами и Шишкиным есть? Да, скажет общество, есть. Но в чем оно будет выражаться? Общество скажет, что Шишкин понятный художник, а кубист непонятен. Чем же понятен обществу Шишкин? Тем, что изобразил «сосну» или «траву». В действительности Шишкин не изображал ни сосны, ни травы. Как живописец он воспроизводил живописную кубатуру в пространственных ее отношениях, данных на явлении, и мог даже не знать, сосна ли это, или береза, или какая-нибудь трава, известная только спецу ботанику, которая может в точности передать это явление. Общество упирает на схему, а почему ничего не говорит о тех травинках, которые находятся в живописном прост[ранст]ве? Потому что этих трав оно не знает и не может говорить о их правильности. Шишкин передавал только живописную сторону природы. Что те или иные живописные элементы оформляют то или иное растение — не входило в его задачу. Он был увлекаем живописным распределением света, цвета живописи по тому или другому растению, его интересовало пространственное живописное бытие, [а] не бытие ржи и сосны. В его холстах нет сосны, — есть живописные связи элементов, создающих живописную формулу природы. Сосна есть формула, образованная соединением целого ряда элементов. В живописной формуле Шишкина, как и у всех кубистов и импрессионистов, будет только ряд соединений кадмия, изумрудной зелени, кобальта, окиси цинка и т. д. Это будут формулы исследований и их пространственные отношения, каждый живописный холст есть живописное пространство, полное представление ее действительности, а построение этой действительности будет живописным искусством. Живопись можно определить таким искусством, которое «...» умеет живописно выразить явление в живописной их подлинности, но, к сожалению, все живописцы не оставляют никаких записей, как происходил данный процесс выражения подобно научному анализу.

Точное воспроизведение через живопись природы и будет фактической правдой выражающих живопись, «натуру», а общество и критика, наоборот, не найдут ее, ибо ищут слона в бору, которого в действительности нет. В культуре живописной есть культура живописи, но не культура слона, Венеры.

VII

Если живописец пишет портрет, то прежде всего он пишет портрет живописи, работает не над портретом, [но] над культурой живописной без всякого прибавка эстетического. Если же фотограф снимает портрет, то он снимает Ивана или Петра, живопись тут не при чем. Живописец пишет не характер, или моральные его совершенства, или психологическое состояние — такого в живописи элемента нет. Он может организовать научно живопись, эта организация и будет содержанием живописной системы или ее культуры, ее заполненности, она содержит элементы живописные в целом организованном строении. Моральное состояние объекта — идейное, геройское — это область другого порядка, для которой является уже другое содержание (живопись тут не при чем), [область], которая содержит агитскую или другую организацию, характер Ивана и Петра, а воспроизведение живописного содержания, находящееся в Иване или Петре, не входит в [это] содержание. Невозможно, несовместимо соединить эти два содержания, поскольку нужна подлинность другого содержания, другой идеологии. Отсюда живописцы разделяются: 1) на казенных, ложноживописцев, где именно нужна действительность расположения пары глаз и между ними носа в их безукоризненной правде; 2) [агитационных,] где нужны строгий, решительный, идейный, боевой, святой, милосердный, жестокий вид изображения; 3) живописцев эстетиков, [где] весь этот героизм, и нос, и глаза подвергаются эстетической помаде и 4) научных живописцев, подлинных живописцев станковистов. Общество, как и критика, полагают обратно — что верблюд именно и создан для того мудрою природою, чтобы возить киргиза, что в подлинной живописи существуют портреты данных героев и существуют живописцы-портретисты; художники под живописью разумеют портрет лица и говорят, «что пока у человека есть пара глаз и между ними нос, до тех пор все живописные комбинации будут считаться не тождественными и живописным заблуждением». В этом ясно выражается непонимание обществом самой живописи, ибо для живописного содержания может быть или не быть этих пары глаз и носа между ними, *но, по логике общества, верблюд без киргиза ни шагу не сделает, верблюд без киргиза бесцельное животное, абстракция*, оно прежде всего и заблуждается в этом: художественных живописцев по существу нет, есть просто живописцы, которые и говорят больше, что выражают живописную эмоцию, но [не глаза, нос, уши]. В этом месте как раз [и] происходит недоразумение в том, что подлинный живописец

никогда не имеет в виду правильностей этих симметрий *глаз, рук ног* и рассматривает их не как элементы лица, характерные для Ивана и Петра, а «...» как характерные элементы для его живописной организации, живописец станковист (без прибавки «художник») *. Если же остаются эти характерные для Петра или Ивана элементы носа, глаз, ушей как живописные формы, то это дело случая, и все же подлинный живописец будет нивелировать их согласно живописной их организации, в которую вводится Петр или Иван как живописный материал, подчиняя его формы общей организующейся живописной массе, живописной культуре. Тогда это лицо Ивана или Петра становится не лицом, а деталью живописной, как элемент формулы, но не формулой моральной его героического состояния. Отсюда мы видим, что Иван или Петр никогда не могут быть Иваном или Петром подлинной живописи, хотя бы и были видны глаз, нос на своих местах. Они даже не могут быть и у живописцев третьей категории — эстетиков, ибо подлинный Иван будет фотографичен, объективен, поскольку он был фотографически верен, следовательно, форма не была подчинена художественной живописной логике, которая находится в видовом различии и отношении с действительностью Ивана и Петра. Таким образом уже формула художественная не отождествляет портреты Ивана, Петра и его иных особенностей, она остается формулой натуры. В первом же случае лицо будет приведено, исправлено известной живописной логикой. Следовательно, эти отходы, исправления должны удовлетворять общество, так как они вступают, по его соображению, в художественную стадию. Оно само говорит, «что в руках живописца и уродливое превращается в ценность». Что же это значит? Значит то, что уродливое было исправлено живописною логикой, в силу чего и явилась живописная переорганизация уродства в художественный образ, [в] картину и возведение его в живописную художественную ценность из естественного состояния. Таковое исправление или охудожествление можно отнести к Рублеву, Врубелью, В. Васнецову и отчасти эпохе Возрождения, которые составляют определенную категорию живописного искусства — возведение уродливых явлений в ценность художественную. Таким образом обыкновенная мать стала Божьей Матерью, иконою, лик ее отошел от натуры, как и всякая другая Венера; так и сегодня — современный натуральный лик Ивана, Петра искусство стремится довести до художественного образа. Эта категория искусства способна колебаться, извращаться, ее путь заключается туда и обратно, ибо она имеет свою орбиту движения. Но есть и другая категория живописцев, логика которых неуклонно идет «оттуда» и «туда», но никогда не возвращается обратно в «оттуда». Эта категория похожа на категорию научных работников, которые это «оттуда», совершенствуя, несут все выше, к «туда». Коляска, экспресс, аэроплан. Нужно величайшую катастрофу, чтобы экспресс вернулся к коляске, то есть в «от-туда», а эти возвраты в эстетической живописи совершаются вне всяких катастроф. Таким образом последняя живописная категория, обосновывающая свою живописную логику на невозврате «оттуда», ставит себя в такие условия, которые преграждают ей всякий путь отступления к прошлому, «В ТУДА». Это прошлое или от «туда» всегда у них в руках, с [него] они очищают недомыслы вчерашнего дня, бросают их в бездны. Многие эстеты видят в скорлупах останки прошлой красоты и стремятся по скорлупам, обломкам атрофированных элементов возродить организм, но увы, ничего из этого не может возродиться, ибо все из яйца вышло и развилось в новую видовую форму. Но над этой попыткой работают только эстеты, живописцы, скульпторы и архитекторы, у которых археология является вдохновляющим гробовыкапывателем следов прошедшей культуры, которую они думают облечь в новые одежды живописно, а архитекторы забетонируют обветшалый Парфенон. Гробовыкопатель археолог или архитектор достал из кладбища времени развалившиеся останки, над которыми ломает себе мозги, *как их склеить*, [как] возобновить вновь на земле Венеру, Аполлона, Юпитера, Бахуса, позабыв, в которой руке Венера держала щит или зеркало, кого она любила, а кого нет.

VIII

Кубисты живописцы поставили себе цель выявить, т. е. выбрать всю кубическую емкость живописных элементов в явлениях и выразить полную кубатуру живописных элементов живописной культуры, и тут же перед ними встала новая проблема живописно и чисто техническая — как же эту емкость выразить, когда натура видится нам только в ширину, высоту и глубину, т. е. всегда кажется нам одной стороной своей фасадности. Перед нами есть только три устойчивые стороны этой фасадности, в которой как бы жизнь окаменела для позы художника. Три отношения, три их соединения, три плоскости, больше мы ничего не видим в явлении. Мы не видим того, что все в движении, все течет, а у художника все окаменело, все стоит — показалось явление сначала одной, другой и третьей стороной и остановилось. Отсюда каждое явление или предмет может быть реализован в полукубе, остальной полукуб, [в] его второй, третьей или четвертой фасадности для нашего зрения закрыт. Жизнь для художника стала только тремя сторонами, для ученых и футуристов все стороны в движении. У первых все движется тремя сторонами, а для других всеми. Мы начинаем догадываться, что в проблеме есть еще другая фасадность, есть стороны, которых мы не видим, стороны, которые [имеют] большую важность и ценность для выражения нами этого живописного предмета. [Из-за] невозможности проникнуть в потустороннюю область, мы лишены возможности выразить полную кубатуру явления, и потому то, что обычно принято называть академическим реальным выражением, в действительности не будет

таковым, ибо выражены только три части живописного предмета, три соотношения, и содержимое или содержание данного явления не выявлено в полной кубатуре, в живописной формуле или в другой, предметной. Отсюда мы видим, что кубисты неустанно шли к этой проблеме выражения полной кубатуры живописного предмета и нашли это разрешение через так называемое четвертое состояние живописного предмета пространства, т. е. во времени его движения. Пикассо или Брак впервые выявили живописный предмет в его кубистической реальности, они произвели полный обмер всех шести сторон живописного предмета, в этом и выразился предел живописного исчисления и соотношения. Следовательно, Брак и Пикассо углубили живописный предмет выражением его реальности больше, чем Шишкин и Сезанн, они довели его до предельной нормы. Кубисты смогли заглянуть по ту сторону живописного предмета, найти все фасадности и соединить его (т. е. предмет. — Г.Д.) в одну организацию, тем самым нарушив закон статистического трехмерного состояния, сознания и живописного явления, в силу чего пришлось искать то новое техническое средство, которое помогло бы им заглянуть по ту сторону живописного предмета, и это средство оказалось движение (рассматривание явления в протяжении его движения).

IX

Наблюдая за изображением предмета детьми, видно, что они проходят разные стадии изображения видимых предметов. В первой стадии предметы изображаются в виде путанных линий — для нас такое изображение не представляет никакой реальности. Мы не видим в нем то, что ребенок изобразил. Мы сами уже позабыли об этом реальном изображении, [которое видели, когда] были в их возрасте и рисовали свои впечатления как и они, их отношения прямой и кривой, взятые из одного и того же явления, сопоставленные так, что они не являются для нас выразителями явления. Для нас таковые изображения исчезли навсегда из памяти, и возвратиться к ним мы не можем, как не может кубист-живописец видеть живописное явление в трех его мерном состоянии и как не может видеть куб человек, видевший его двумерным, увидев третью его сторону. Та детская правда изображения исчезла навсегда. Во второй стадии у детей начинает появляться другой рисунок, который ближе подходит к нашему пониманию, и мы начинаем видеть признаки того предмета, который мы видим в своей реальности. В первых стадиях детских изображений мы видим, что все явления объемного происхождения фиксируются ими плоскостями, все стягивается в плоскости, нет в ней пространственной глубины, предмет воспринимается ими по двум направлениям высоты и ширины. Третье отношение или направление, выражающееся в глубину, появляется в третьей стадии. В этом случае дети подходят к нашему возрасту и удовлетворяют нас своим выражением действительности, но уже изображение предмета по трем направлениям — высоты, ширины и глубины. Более старший возраст людей, к которым я причисляю кубистов, не удовлетворил бы их своею правотою. Живописная действительность такого предмета не соответствовала бы кубической реальности, так как изображение явления было бы полукубным. Реальность предмета развивается во времени или движении, глубина, высота и ширина есть следствие развития этого движения, и предмет развивается во все стороны всех своих фасадностей. На детских рисунках мы можем видеть все стадии развития предмета во времени, которое как бы останавливает предмет в трехплоскостном виде. В этом состоянии фиксируется все наше внимание, все наши отношения и изменения всех фактов. Мы находились как бы в гипнотическом состоянии, в отводе нашего зрения на трехплоскостное явление, тогда как действительность этого явления вращается перед нами в шестиплоскостном своем реализме и дает нам новую формулу куба. Последнее состояние живописного предмета было названо четвертым состоянием его во времени или четвертым измерением временных отношений в процессе движения живописного предмета. Благодаря этому четвертому измерению, живописец стал фиксировать живописный предмет, не только ту часть, которую он видит, но и которую знает, которую помнит. Ему приходится развивать так называемую зрительную память, собирать всю протекшую живопись во времени в своей мозговой коробке, которая называется памятью, и только лишь беря все живописные элементы в памяти, [он] восстанавливает на холсте те живописные соотношения, которые против них в движении. Я фиксирую только то, что я помню, а то, что не помню, не фиксирую. Отсюда можно сделать вывод, что опираться на одни чувства подсознательного состояния не приходится, оно находится в полупамяти. Нужно больше обратить внимания на память или знание. Чувство ничего не может зафиксировать, если не обратиться к тем первичным элементам, которые сложены в кладовке знаний или памяти, уже раз прошедшие осознание, через слух, зрение (доставлены нашими чувствами в кладовку), куда вся нервная система собрала все токи окружающих ее обстоятельств, подобно тому, как телеграфные проволоки доставляют в аппарат звук слова, укладывая его в особые черточки. На основании этого кубисты установили положение для живописца, что видеть для него или чувствовать — очень мало. Нужно помнить, знать и признать как закон для себя это четвертое техническое условие движения и состояния в нем живописных предметов, посредством чего кубист может передать полную кубатуру живописного явления, а аппарат памяти соберет все взаимоотношения живописных элементов, соберет материал, из которого можно будет создать формулу о степени напряжения того или иного состояния всех видов живописного явления. На основании этих формул возможны всевозможные построения новых явлений, которые могут быть применяемы во всех взаимоотношениях быта.

Х

Новым искусством впервые тело куба было выведено из его статического трехмерного состояния в четвертое состояние движения, и куб дал новую свою реальность, зафиксировавшуюся в памяти как вид шестигранного тела. Движение стало тем техническим средством, которое доказало, что в кубе есть не одна, а шесть сторон. Воспроизведя только кубатуру в живописных отношениях во времени находящегося предмета, он (т. е. кубизм. — Г.Д.) дает множество разновидностей протекающих во времени его живописной стороны. Эти множества связуются в особую систему, которая и называется кубистической. Не обладая знанием кубистической системы, ясно, что оно (т. е. знание. — Г.Д.) недоступно к пониманию, потому что само понимание зависит от памяти, [для памятования] в которой именно и не находится тех элементов, которые показаны на кубистическом холсте. В памяти, отложенной чувством (осознанием), слухом, зрением, явление, чтобы сделаться реальным, [должно] перейти в новую клетку знания, [и,] при хороших развитиях той или другой клетки, реализация доходит до своей степени, меньшей или большей. Живописцы в данном случае обогнали стариков трехмерного общежития, как они в свою очередь превозросли двумерный возраст детей. Из краткого [данного] здесь анализа кубизма я обнаружил еще одну мысль, которая указывает на путь тела, во времени которого оно развивается. Что первичное возникновение тела видится точкою. Рассматривая эту точку движения сбоку, мы видим, что она оставляет след линейный, т. е. свою материальную протяженность. Линия будет не чем другим, как новою реальностью движения этой точки, а движение линии создаст новую свою реальность в виде плоскости, которая есть тоже развитие во времени этой ниточки. Эта плоскость, попадая в известные обстоятельства, может создать куб как новую реальность плоскости или третье состояние точки, а движение куба вокруг своей оси образует вновь точку или шар. В этом, мне кажется, и проходят все стадии движения тела, т. е. проходит вся его эпоха известного культурного развития, возвращается в точку, как бы к своему первичному «оттуда» к «куда», к самому себе. Образовавшаяся новая точка есть след и результат достигаемого «куда», т. е. самого себя. В живописном пути, по определению общества и критики, эту точку всегда принимают за тупик. Но ее [так] принимают не только общество и критика, но и сами живописцы, сами новаторы, они этого «куда» не осознают, не осознают того, что движутся к себе, не осознают самих себя во времени. Это «куда» обратилось в точку и переполошило их сознание, потому что оно пришло к себе, вернее подсознание и орган зрения и слуха. В точке нечего видеть кроме точки, поэтому появляется в супрематизме точка в виде квадрата или круга, вызывающая сильнейшее негодование всего общества, всей прессы. Оно увидело крах и гибель всего искусства, абсолютный тупик, от которого нужно отступать сначала на переулки, а потом на улицы, двигаясь все время по прошлым следам, т. е. общество или живописцы стали разматываться обратно, они убоялись прийти к самому себе, ибо на самом деле [страшно] в далеком «куда» вдруг увидеть самого себя. В таком положении находится живопись на Западе, и все выдающиеся вожди там нового искусства, на знаменах которых было ясно написано «куда», испугались этого «куда», ибо огромное, в разнообразных цветах нагроможденности, богатое «откуда» казалось им богаче, нежели точка этого нового вида очищенного «откуда», испугались этой точки и обратились обратно туда, откуда они пришли. Но и там им нет выхода, ибо и там в конце придут к точке — себе. Супрематизм же на эту точку смотрел совершенно другими глазами. Все видоизменения живописного искусства супрематистов ничуть не тревожили, они видели, что с каждым днем их движения отпадает с их вагона то та, то другая колонка, вылетает то тот, то другой элемент предмета. Это выпадают следы движения точки, это пустотечный след. Они видели, что весь культурный клуб, во всех своих эстетических живописных связях и отношениях к жизни, распадается, так как он не что другое, как реальность следов, движений действительности. Им как бы угрожала абсолютная нищета, они рисковали быть лишенными всех ценностей прошлого, они рисковали растратить все в пути своего движения и остаться беспредметниками. Но они этого не испугались, т. к. знали, что все эти богатства и ценности, весь этот багаж, взятый нами «оттуда», осыпается вполне естественным путем, ибо это след прошедшего материального ядра. След только доказывал и говорил нам о своей несостоятельности, о своей немощи выдержать на себе ту энергию, ту силу движения, в которой находилась действительность, т. е. [точка,] уходящая дальше, а все общество и критика своим отношением к новому искусству напоминали тех ученых, которые сердились, что движение точки развернулось и в линии, и [в] плоскость, и, наконец, [в] куб тела, или [напоминали] того кучера, который растерялся, когда его повозка превращалась в аэроплан и поднималась в пространство и он со страху шлепнулся на землю и убежал в свои конюшни, но там вместо конюшен застал гаражи. Заорал он тогда от ужаса и гибели его кучерного искусства, ибо ядро — точка, в виде коляски, перестало быть бытием *в его сознании*, бытие ушло дальше, коляска осталась следом того бытия, которое было коляской и стало аэропланом с парой колес впереди. Так современность хочет убежать от нового искусства в свои старые конюшни — академии, следы некогда бывшей действительности, которая стала новым искусством. [Она] бежит к милым кучерам старой техники, методы и формы которых так просты, так понятны для каждого художника и для масс. Крича, что только они могут возродить то ясное и четкое «душевное искусство», которое идет от духа творческого или здорового пласта Ренессанса, хотят вернуться к детству, а разве детство не точка, а юношество не плоскость, которым одухотворяется и

живет вечно прекрасное искусство будущего? Только они, академики, могут избавить наше революционное время от той абстрактной и отвлеченной, холодной и непонятной точки нового искусства, т. е. куба, кубизма, а кубизм — это последнее движение плоскости к зрелому возрасту — кубу, это завершение одного цикла жизни живописного развития, от которого в свое время пресса предостерегала общество и угрожала гибелью искусства (а это был только исторический ход живописного развития), и боялась за то, чтобы новое искусство не утвердилось в жизни. Милые кучера уверяли создателей автомобилей и аэропланов в том, что их абстрактная затея не поедет и не полетит, что только лошадь да коляска есть единственные формы, которые понятны массам и которые могут пользоваться ими для своего передвижения. Другие убеждали новое искусство в том, что оно в тупике и никуда не выйдет, третьи говорили, что это вошь, четвертые — что это абстракция, пятые — что или анархия или контрреволюция полна растерянности, точно сейчас неизвестно. Но изобретатели автомобилей не унывали и дождались того времени, что автомобиль поехал, аэроплан полетел. Так и новое искусство тоже поедет, ибо тупик — точка, а точка не лишена движения, и формы нового искусства тоже поедут и полетят в то новое «куда», которого так испугались и у нас и на Западе и полагают, что до этого «куда» не доехать ни на аэроплане, ни на новом искусстве. Эдисон никогда не вернется к старым изображениям, так и новое искусство не возвратится назад. Их новые дела находятся не в пустотелой форме, а заполненной, это нужно заметить, потому что здесь и кроется то недоразумение между старым и новым, что новое никогда не является формой в том смысле, как это понимают в общежитии. Форма для общежития является чем-то таким, в [чем] можно отразить жизнь другой идеи или вообще жизнь, т. е. формой, в которую можно влить всякое содержание, а оно [в свою очередь] отольется в форме Ренессанса, Палладия, Фидия, Браманте. Новое же искусство еще полностью, т. е. оно еще не дупло, в которое можно налить содержание жизни. В [нем] еще ни удоб ни другая птица не совет гнезда, вот почему птицы в лесу кричат, что все деревья абстрактны, только дупловые деревья конкретны. Удобы в новое искусство пробуют жизнь свою поселить и наполнить ее своим содержанием, но не могут, и орут «не благим матом», что оно абстрактно и нужно вернуться к здоровому Ренессансу, к формам Парфенона <...> ибо в них форма — дупло, в котором можно удобства поселиться и отразить, отлить свою жизнь. Иногда можно попытаться кого-нибудь из вождей коммунистического движения вылить из бронзы по форме, скажем, Перикла, ибо пробовали отлить памятники по форме нового искусства, и ничего не вышло, ни лица, ни ног, ни выражения нельзя найти. Не отливается, не формируется. И если удастся новому искусству продержаться в этом положении, то до сих пор оно и будет новым искусством, т. е. оно сохранит в себе ядро полноты. В тот же момент, когда в нем начнется уже отливаться содержание жизни, а не сама жизнь, оно станет формой, а художник формовщиком.

Новая категория искусства. Дубликатная. Отсюда, если говорить о форме нового искусства, то эту форму нужно различать от формы, в которой можно отливать содержание жизни. Между содержанием жизни и жизнью существует разница, ведь жизнь, скажем, материя, — она беспредметна; и есть жизнь, которая из материи делает форму, в которой и отражает идею Бога, предмета, чиновника, правителя, царя, городского, одним словом — содержание жизни. Хотят в новой форме видеть зеркало, может быть усовершенствованное, чтобы видеть свое лицо, спину, ноги, голову, руки, кишки.

XI

У живописного Запада получилась катастрофа; живописный предмет раздвоился, зеркало материи стало жизненно отражать лицо со сдвигом; иногда оно им кажется эстетическим предметом, красивым сдвигом, над которым нужно работать под влиянием «наития и интуиции» и «одухотворяющего духа», иногда им кажется, что в предмете, кроме всех живописных элементов, есть еще и душа (а что такое душа — не знают), которую нужно передать. В другом случае кажется, что живописный предмет это есть холодная бездушная машина, которая одухотворяется не духом, а паром или электрическим током, что к ней нужно подходить не подсознательно, а сознательно, с научным методом, с научным анализом, с научной техникой для того, чтобы выявить всю ее энергию в новую научную живописную формулу, и что нужно забыть про все духи и души. И как только выдвигается последняя [идея], тогда в их сознании начинает теряться весь художественный мираж «духа», «интуиции», «души», исчезает тот иллюминирующийся мыльный пузырь искусства, становится в опасности — может лопнуть. И последнее заставило тех или иных новаторов, те и другие течения подумать над этим мыльным пузырем, над пределами его растяжимости, чрезмерность которой может привести к нежелательной катастрофе — потере формы, мастерства и техники искусства. Прекрасные переливы цветов, глубокие богатые живописные тона, все может исчезнуть под напором нового искусства, т. е. безотражательной формы или слепой формы, матовой. Так давайте назад, будем пускать мыльные, вечно прекрасные пузыри, по Энгру, по Тургеневу, по Некрасову, по Ренессансу, и «да здравствует Периклово время». Это будут новые, героические пузыри новых ассоциаций от жизни, новые попытки возрождения старого, но не рождение от нового — нового. Нужны ассоциации от ядра, а не ядро. В новом искусстве нет ни живописных отношений глубокого Энгра, ни других ему подобных сил. Новое искусство есть элемент, которого нет в том, к чему можно возвратиться, у него нет ни Энгра, ни других, оно имеет и

ждет новых сил для дальнейшего формирования этого элемента — не формирования его в форму зеркала для отображения морды жизни, которая распалась на два положения отражающегося и отражаемого и на этой формуле остановилась, и мыслит, что искусство и есть то зеркальце, в котором она отразится, выразится и тем самым сделает благо для искусства, что оно будет содержанием, что в нем будет отражаться ее морда. А тут искусство забунтовало, забастовало, объявило новое преломление зеркала — и морда оказалась со сдвигом, раскубилась... Тогда жизнь рассердилась, что зеркальце неправду или правду сказало, и ударила его о землю и стала смотреться в старенькое — удаленькое, в нем отражается одинаково верно и вождь революции и вождь антиреволюционный. Жизнь очень рассердилась и сказала: «Нет, дотопе, пока у меня есть два глаза и нос посередине, ты не будешь отражать меня со сдвигами без носа или одного глаза. Я выгоню тебя отовсюду, ибо мне нужно зеркало, правду говорящее. Мне нужны мастера, которые бы правдиво и „добросовестно“ выражали мое лицо и его идеологию». Со всех сторон земного шара, с запада, юга, востока и с севера поднимается вихрь революции, от нее получают новую жизнь, а искусство обратно идет к гробокопателям за останками, которые хотят возродить; *или в пролежалых (?) ямах будут отливать новую жизнь*. Но может быть революция есть непонятное новым искусствам явление? Довольно революции, теперь идем на стадионы, оформим свое тело, возьмем диски и копья, ибо Перикл недалеко, идемте назад к Мавзолу, к воскресшим богам, идемте к тем прекрасным гробницам, ибо в них воскресает дух их и наш, назад к Тургеневу, глубокому Некрасову, к Ренессансу и Перуджину, Пуссену, назад к понятному и ясным формам, ибо от них мы можем только вновь начать развивать прекрасное искусство (не развивать, ибо оно развито, скорее в них отливать современность), ибо их формы всегда прекрасны и революция в них будет тоже прекрасна и красива. Долой поэтому беспредметность, кубизм, футуризм, супрематизм и другие течения живописи как отвлечения, абстрактность и непонятные явления для нашей современности. Они боятся беспредметности, так как видят в ней новую позицию искусства, которая станет на очищенный путь, близкий науке, свяжется с ней или пойдет новым путем, все время прорываясь в туннель, в будущее, спасая себя от дупла и содержания удода, из-за чего оно ведет войну с прошлым, которое стремится овладеть будущим для того, чтобы поставить на новых местах старые колонки прошедшей классики, прошедшей культуры, движущейся точки. Собираются поставить всю старую мебель на этой будущей целине нового бытия, чтобы на этой старой мебели достать стрелку уходящего времени, повернуть назад. Сотни тысяч верст веков человеческого движения хотят освещать путь ему факелами Нерона. Но так не будет, ибо будет электричество, световая наполненность беспредметного света.

Малевич

Подпись подлинная

Март, 1924.

























207 Портрет В.А.Павлова. 1933. Холст, масло. 46,5×36,5









211 Портрет юноши. 1933. Холст, масло. 52×39,5

Примечания

И.А.Вакар. Годы учения Малевича в Москве. Факты и вымысел

1
Larissa A.Shadowa. Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930. Dresden, 1978.

2
Troels Andersen. Malevich. Amsterdam, Stedelijk Museum, 1970.

3
Kasimir Malewitsch (1878—1935). Werke aus sowjetischen Sammlungen. Düsseldorf, 1980, S. 111.

4
Malévitch. Centre National d'art et culture Georges Pompidou, Musée National d'art moderne. Paris, 1978. Texte par J.-H. Martin.

5
Это совпадает с данными Е.Ф.Ковтуна (см.: Kasimir Malewitsch (1878—1935). Werke aus sowjetischen Sammlungen).

6
Федоров-Давыдов А. Выставка произведений К.С.Малевича. М., 1929.

7
ЦГАЛИ, ф. 680, оп. 1, д. 1018 (5).

8
Харджиев Н., Малевич К., Матюшин М. К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976.

9
Ф.Перберг. Сборник воспоминаний. Авт. вст. ст. И.Г.Мямли. Л., 1986, с. 17.

10
См., например: Malewitsch.-«Maler 81». Das grosse Sammelwerk. Leben, Werk und ihre Zeit.

11
См. об этом: *G.G.Pospelow.* Karo-Bube. Aus der Geschichte der Moskauer Malerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Dresden, 1985, Kapitel 2.

12
ЦГАЛИ, ф. 680, оп. 1, д. 821.

13
Там же, д. 833.

14
Там же, д. 837.

15
Е.Ф.Ковтун высказал предположение, что в МУЖВЗ стало известно о политической неблагонадежности Малевича. На запрос в ЦГАОР СССР по этому поводу мною получен следующий ответ: «Сведений об участии К.С.Малевича в революции 1905 года, надзоре за ним полиции, а также других сведений не обнаружено» (письмо № 514 от 19.05.88). Следует заметить, что это не только не опровергает, но

вполне подтверждает справедливость рассказа Малевича о его участии в декабрьском восстании, в частности о том, как ему удалось уйти от преследования полиции (см.: «К истории русского авангарда»). Интересное свидетельство политических симпатий семьи Малевичей имеется в архиве Курска (ГАКО, ф. 1642). В переписке Губернского жандармского управления упоминаются братья Малевича — Антон Северинович, состоявший под наблюдением, Мечислав Северинович и его жена Мария Ивановна (урожденная Зглейц) — сестра жены К.С.Малевича Казимиры Ивановны.

16
Если, конечно, авторская дата «1904» на произведениях из собраний ГТГ и ГРМ соответствует действительности.

17
Любопытно, что в 1907 г. сделал попытку поступить в МУЖВЗ Алексей Крученых.

18
ЦГАЛИ, ф. 2443, оп. 1, ед. хр. 209.

19
Там же.

20
Существует множество версий на этот счет, даваемых чаще всего без ссылок на источники.

21
«Река в лесу», ГРМ.

22
27-я периодическая выставка МОЛХ. М., 1907—1908.

23
В хранящихся в архиве Курска (ГАКО) подшивках местных газет конца 1890-х — середины 1900-х годов (сохранились не полностью) нет ни одного упоминания событий художественной жизни города.

24
Charlotte Douglas. Malevich's Painting — Some Problems of Chronology. — Soviet Union/Union soviétique, 5, Part 2 (1978), p. 301—326.

25
О том, на какие средства жил в Москве Малевич и его семья (а он после смерти отца должен был содержать мать, жену и двоих детей), нам ничего не известно. В воспоминаниях он не говорит о какой-либо работе для заработка. По-видимому, Малевич крайне целеустремленно овладевал живописным мастерством, не отвлекаясь на посторонние занятия. В более поздних письмах к М.В.Матюшину шутки по поводу отсутствия денег звучат как привычный рефрен.

Шарлотта Дуглас. К вопросу о философских истоках беспредметного искусства

1
Jean Metzinger. Note sur la peinture. — Pan, 3, No. 10, octobre-novembre, 1910, p. 649—652; *Albert Gleizes et Jean Metzinger.* Du Cubisme. Paris, 1912; *Umberto Boccioni.* La pittura futurista: Manifesto tecnico. Milano, 1910; *idem.* Manifesto tecnico della scultura futurista. Milano, 1912; *Robert Delaunay.* Über das Licht. Traduction par Paul Klee. — Der Sturm, 3. No. 144—145,

Januar, 1913; *idem.* Note sur la construction de la réalité de la peinture pure. Guillaume Apollinaire. — Der Sturm 3, No. 138—139, décembre 1912; reedit.: *Robert Delaunay.* Du Cubisme à l'art abstrait. Ed. Pierre Francastel. Paris, 1957, p. 168—170.

2
В начале века в науке считались достойными внимания многие идеи, которые теперь понимаются как исключительно

окультиные или мистические. Настоящая статья касается главным образом сравнения теорий живописи. Об окультиных и мистических истоках Малевича и русского авангарда см.: *Charlotte Douglas*. Beyond Reason: Malevich, Matiushin, and Their Circles. — In: The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890—1985. New York, 1986, p. 184—199.

3
J.-C. Marcadé. La correspondance d'A.A.Smirnov avec S.I.Terk (Sonia Delaunay): 16 septembre 1904 — 8 avril 1905. — Cahiers du Monde Russe et Soviétique, 1983, p. 290.

4
Robert Delaunay. Du Cubisme à l'art abstrait. Paris, 1957, p. 122—126.

5
J.-C. Marcadé. Op. cit., p. 291—292.

6
«La Prose du Transsibérien» была опубликована в количестве 150 экземпляров в феврале 1913 года в виде бумажного свитка два метра длиной и складывалась в размере книжки.

7
Парнис А.Е., Тименчик Р.Д. Программы «Бродячей собаки». — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. 1983. Л., 1985, с. 220—221. Смирнов во Франции позже опубликовал эссе по этому поводу. См.: *Comoedia* (Paris), juin 2, 1914, p. 1.

8
Sherry A. Buckberrough. Robert Delaunay: The Discovery of Simultaneity. Ann Arbor, 1985, p. 202.

9
О книге Метценже и Глеза «Du Cubisme» см.: Союз молодежи, 3 (1913), с. 25—34. Русские переводы: О кубизме. Пер. Е. Низен, ред. М. Матюшина. СПб., 1913; О кубизме. Пер. М.В. [Максимилиана Волошина]. М., 1913.

10
Свободная Музыка. Применение новой теории художественного творчества к музыке. СПб., 1909; Die freie Musik. Die Anwendung der neuen Theorie der Künstlichen Schaffung zur Musik. S.P., 1910; La musique libre. Application à la musique de la nouvelle théorie de la création artistique. СПб., 1910; Свободная музыка, как основа жизни. — В кн.: Студия импрессионистов. СПб., 1910, с. 15—26; Die freie Musik. — Der blaue Reiter (München), 1912, p. 69—73.

11
Ковтун Е.Ф. Письма В.В. Кандинского к Н.И.Кульбину. — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. 1980. Л., 1981, с. 300—410.

12
Sherry A.Buckberrough. Op. cit., p. 106.

13
Кульбин подарил французское издание его книжки итальянскому футуристу Ф.-Т.Маринетти.

14
Albert Gleizes et Jean Metzinger. Op. cit., p. 30.

15
Umberto Boccioni. La Pittura Futurista (Conferenza a Roma nel 1911). — In: *Umberto Boccioni*. Altri inediti e apparati critici. A cura di Zeno Birolli. Milano, 1972, p. 16.

16
Henri Bergson. Ecrits et paroles, vol. 2. Paris, 1958, p. 279, 309. Русские переводы Беркли в начале века включали: *Беркли Джордж*. Собр. соч. в 4-х т. (1901); Трактат о началах человеческого знания. Пер. Е.Ф.Дебольского. СПб., 1905; Опыт новой теории зрения. Пер. Л.О.Маковельского. Казань, 1913.

17
Wundt. Grundzüge der physiologischen Psychologie. 1. Aufl. 1874, 5. Aufl. 1902, 6. Aufl. 1908—1911.

18
Чувствительность. Очерки по психометрии и клиническому применению ее данных. Отд. отт. из «Врачебной газеты». СПб., 1907, с. 16. См. также: Молоточек для постукивания с определенной силой ударов (перкутометр). СПб., 1894; Измеритель чувствительности. — Врач, 1894, с. 47.

19
J.-C. Marcadé. Op. cit., p. 298.

20
Северо-западный голос, Вильна, № 1246 от 8 (21) января 1910 года; № 1268 от 3 (16) февраля 1910 года. См. также рукопись Кульбина «Психология художника», ОР ГРМ, ф. 134, оп. 9.

21
Umberto Boccioni. La Pittura Futurista, p. 13, 14.

22
Садок судей. Сб. второй. СПб., 1911, с. 2; Трое. СПб., 1913, с. 24.

23
Бурсма Линда С. Об искусстве, художественном анализе и преподавании искусства; теоретические таблицы Казимира Малевича. — В кн.: Казимир Малевич. Каталог выставки. Амстердам, 1988, с. 219—223.

24
ОР ПТГ, ф. X, ед. хр. 9, л. 7, 8.

25
Umberto Boccioni. La Pittura Futurista, p. 14; *idem*. Note per la Conferenza tenuta a Roma 1911, p. 34.

26
Крученых Алексей. Новые пути слова. — В кн.: Трое. СПб., 1913, с. 33, 34.

27
От кубизма и футуризма к супрематизму. М., 1916, с. 21.

28
Umberto Boccioni. La Pittura Futurista, p. 11.

29
Малевич К. От кубизма к футуризму: новый живописный реализм. Пг., 1916 (1915), с. 9.

Е.Ф.Ковтун. Начало супрематизма

1
Глез А., Метценже Ж. О кубизме. СПб., 1913, с. 14.

2
Доклад опубликован в первом томе «Трудов» съезда, тезисы его — в «Вестнике Всероссийского съезда художников» (СПб., 1911, № 7).

3
Кандинский В.В. Текст художника. М., 1918, с. 49.

4
Малевич К.С. Письмо А.Н.Бенуа. Май 1916. — РО ГРМ, ф. 137, д. 1186.

Письмо это с грубейшими искажениями, которые подчас меняют смысл сказанного на противоположный, было опубликовано в книге А.Ф.Дьяконоцына «Идейные противоречия в эстетике русской живописи конца 19 — начала 20 вв.» (Пермь, 1966).

5
Малевич К.С. Письмо М.В.Матюшину 27 мая 1915. — Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. Л., 1976, с. 185—186.

6
Малевич К.С. Письмо М.В.Матюшину. Май 1915. — РО ИРЛИ, ф. 656.

7
Малевич К.С. Письмо М.В.Матюшину. 5 марта 1914. — Там же.

8
Малевич К.С. Письмо М.В.Матюшину. 12 ноября 1916. — Там же.

9
Матюшин М. О выставке «последних футуристов». — Очарованный странник. Альманах весенний. Пг., 1916, с. 17.

10
В каталоге выставки 1915 года (№ 43) он имеет название «Живописный реализм крестьянки в 2-х измерениях».

11
Малевич К.С. Письмо М.В.Матюшину. 24 сентября 1915.— РО ИРЛИ, ф. 656.

12
Малевич К.С. Письмо М.В.Матюшину. Май 1915.— Там же.

13
Матюшин М.В. Творческий путь художника.— Там же.

14
Очарованный странник. Альманах весенний. Пг., 1916, с. 18.

15
Пунин Н.Н. Искусство и революция. 1930-е годы.—Архив семьи Пунина.

16
Пестель В.Е. Воспоминания и записки. 1952.— Архив семьи Пестель.

17
Малевич К.С. Письмо М.В.Матюшину. 25 сентября 1915.— РО ИРЛИ, ф. 656.

Д.В.Сарабьянов. Малевич в эпоху «Великого перелома»

1
Наиболее последовательно эту идею выдвинула американская исследовательница Шарлотта Дуглас, которая привела ряд существенных доводов в пользу поздних дат картин с открытым горизонтом, как бы впитавших достижения Малевича периода супрематизма. См.: *Douglas Charlotte. Malevich's Painting — Some Problems of Chronology.*— Soviet Union/Union soviétique, 5, Pt. 2, 1978, p. 301—326 (далее: *Douglas. Op. cit.*). См. также другую статью того же автора: Beyond Suprematism. Malevich: 1927—1933.— Soviet Union/Union soviétique, 7, Pts. 1—2, 1980, p. 214—227.

2
Детство и юность Казимира Малевича. Главы из автобиографии художника.— В кн.: *Харджиев Н., Малевич К., Матюшин Н.* К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976, с. 104.

И.Н.Карасик. Малевич в суждениях современников

1
Цит. по: А.М.Родченко. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М., 1982, с. 114 (далее: *Родченко*).

2
Цит. по: *Жегин Л.Ф.* Воспоминания о В.Н.Чекрыгине.— В кн.: Панорама искусств 10. М., 1987, с. 210.

3
Цит. по: *Ковтун Е.Ф.* К.С.Малевич. Письма к Матюшину.— В кн.: Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. Л., 1976, с. 182.

4
Поспелов Г.Г. Новые течения в станковой живописи и рисунке.— В кн.: Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1908—1917). М., 1980, книга четвертая, с. 164.

5
Малевич К.С. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм. М., 1916, с. 9.

6
СР ГРМ, ф. 137, оп. 1, д. 1086.

7
Малевич К.С. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм. М., 1916, с. 31.

18
Малевич К.С. Письмо М.В.Матюшину. 28 сентября 1915.— Там же.

19
Малевич К.С. Письмо М.В.Матюшину. 25 ноября 1915.— Там же.

20
Малевич К.С. Письмо М.В.Матюшину. 31 октября 1915.— Там же.

21
Аполлон, 1916, № 1, с. 37.

22
Малевич К.С. Письмо М.В.Матюшину. 29 мая 1915.— РО ИРЛИ, ф. 656.

23
Жизнь искусства, 1923, № 20.

24
Малевич К. От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм. СПб., 1915.

25
Пуни И.А. Письмо К.С.Малевичу. Июль 1915.— РО ИРЛИ, ф. 172, д. 971.

3
Там же, с. 107.

4
Там же, с. 117—118.

5
См. об этом: *Douglas. Op. cit.*

6
В одном из набросков с изображением такого дома Малевич сделал надпись — «Кобальт» (краска), которая была неправильно прочтена как «Кабаре». См.: Centre national d'art et de culture Georges Pompidou. Musée national d'art moderne; Malévitch. Paris, 1978, p. 73. Эта ошибка была повторена в других изданиях: Kasimir Malewitsch. Zum 100. Geburtstag. Galerie Gmurzynska. Köln, 1978, S. 111; Malévitch. Colloque international Kazimir Malévitch. Lausanne, 1979, il. 164. Трудно представить себе более неподходящее название для данного рисунка.

8
Цит. по: Советское искусство за 15 лет. Документы и материалы. М.-Л., 1933, с. 116.

9
См., например: *Малевич К.С.* О новых системах в искусстве. Витебск, 1919.

10
Жизнь искусства, 1923, № 20, с. 16.

11
Пунин Н.Н. Государственная выставка.— Жизнь искусства, 1923, № 21, с. 5.

12
Эфрос А.М. К.Малевич (ретроспективная выставка).— Художественная жизнь, 1920, № 2, с. 40.

13
Там же, с. 38.

14
Пунин Н.Н. Ук. соч., с. 5—6.

15
Эфрос А.М. Ук. соч., с. 40.

16
Формула Г.Г.Поспелова. См. прим. 4.

Примечания

17

Пунин Н.Н. Обзор новых течений в искусстве Петербурга. — Русское искусство, 1923, № 1, с. 22.

18

Пастернак Б. Охранная грамота. — В кн.: Пастернак Борис. Избранное. Т. 2. М., 1985, с. 213.

19

Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности. Л., 1987, с. 242.

20

По рассказу М.А.Гороховой.

21

Запись 12 февраля 1922 года. Дневники Л.А.Юдина хранятся в секторе рукописей ГРМ (ф. 205, д. 1 — 11).

22

Родченко, с. 84.

23

Пунин Н.Н. Искусство и революция. Архив И.Н.Пуниной.

24

Запись 11 июля 1921 года.

25

Запись 25 февраля 1922 года.

26

Запись 2 января 1922 года.

27

Запись 25 ноября 1934 года.

28

Письмо 3—4 ноября 1941 года, адресовано жене художника, М.А.Гороховой.

29

См. запись 25 апреля 1929 года.

30

Запись 25 апреля 1929 года.

31

Запись 11 августа 1921 года.

32

Запись 17 ноября 1921 года.

33

Запись 11 августа 1921 года.

34

Запись 26 июля 1921 года.

35

Запись 28 сентября 1928 года.

36

Запись 13 июня 1928 года.

37

Запись 28 сентября 1928 года.

38

Запись 1 февраля 1928 года.

39

Запись 20 февраля 1928 года.

40

Запись 20 марта 1929 года.

41

Запись 8 марта 1929 года.

42

Запись 20 марта 1929 года.

43

Запись 26 мая 1935 года.

44

Запись 25 апреля 1929 года.

45

Запись 25 ноября 1934 года.

46

Бенуа А.Н. Последняя футуристическая выставка. — Речь, 1916, 9 января.

47

Ленинградская правда, 1926, 10 июня.

48

См.: Молок Ю.А., Костин В.И. Об одной идее «будущего синтеза живых искусств». По материалам писем В.Н.Чекрыгина к Н.Н.Пунину начала 20-х годов. — Советское искусствознание '76, выпуск 2. М., 1977, с. 307, 312.

49

Там же, с. 307.

50

Радлов Н.Э. К истокам искусства. — Жизнь искусства, 1923, № 1, с. 16.

51

Пунин Н.Н. В Москве. — Искусство коммуны, 1919, 9 февраля.

52

См.: Пунин Н.Н. Рисунки нескольких «молодых». — В кн.: Пунин Н.Н. Русское и советское искусство. М., 1976, с. 156.

53

Пунин Н.Н. Государственная выставка. — Жизнь искусства, 1923, № 21, с. 6.

54

Эфрос А.М. Ук. соч., с. 40.

55

Пунин Н.Н. Обзор новых течений в искусстве Петербурга. — Русское искусство, 1923, № 1, с. 22.

Сочинения К.С.Малевича

М.Матюшин, А.Крученых, К.Малевич. Первый всероссийский съезд баячей будущего (поэтов-футуристов). Заседания 18 и 19 июля 1913 года в Усикирко (Финляндия).— За 7 дней, 1913, 15 авг., Москва, с. 605–606.

Открытое письмо Ларионову.— Новь, 1914, 28 янв., № 12, с. 5.

От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм. Петроград, 1916 (1-е и 2-е изд.).

От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм. Москва, 1916 (3-е изд.).

К.Малевич, А.Крученых, Н.Клюн. Тайные пороки академиков. Москва, 1916.

К новому лику.— Анархия, 1918, 27 марта, № 28, Москва.

К.Малевич, А.Ган, А.Моргунов. Задачи искусства и роль душителей искусства.— Там же, 23 марта, № 25.

К новой грани.— Там же, 30 марта, № 31.

Мертвая палочка.— Там же, 1 апр., № 33.

Архитектура как пощечина бетоно-железу.— Там же, 6 апр., № 37 (под тем же названием опубли.: Искусство коммуны, 1918, 7 дек., Петроград).

К приезду вольеро-террористов из Петербурга.— Там же, 11 апр., № 41.

Государственникам от искусства.— Там же, 4 мая, № 53.

В государстве искусств.— Там же, 9 мая, № 54.

Футуризм.— Там же, 12 мая, № 57.

Путь без творчества.— Там же, 30 мая — 2 июня, № 72–76.

Перелом.— Там же, 5 июня, № 77.

Я пришел.— Там же, 7 июня, № 79.

Родоначало супрематизма.— 9 июня, № 81.

Мир мяса и кости ушел.— 11 июня, № 83.

Обрученные кольцом горизонта.— Там же, 12 июня, № 84.

Кубизм.— Там же, 20 июня, № 89.

О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление «А». Витебск, 1919.

Нерукотворные памятники.— Искусство коммуны, 1919, 9 февр., № 10, Петроград.

О Музее.— Там же, 23 февр., № 12.

Наши задачи. Ось цвета и объема.— Изобразительное искусство, 1919, № 1, с. 27–30, Петроград.

О поэзии.— Там же, с. 31–35.

Супрематизм.— Каталог 10-й Государственной выставки «Беспредметное искусство и супрематизм». Москва, 1919.

Извещение главного мастера Свободных государственных художественных мастерских.— Искусство, 1919, № 1.

От Сезанна до супрематизма. Критический очерк. Москва, 1920.

Супрематизм. 34 рисунка. Уновис. Витебск, 1920.

К чистому действию.— Альманах «Уновис», 1920, № 1, Витебск.

Декларация.— Там же.

О «Я» в коллективе.— Там же.

Уном 1.— Там же.

К вопросу об изобразительном искусстве. Смоленск, 1921.

Уновис.— Искусство, 1921, № 1, Витебск.

Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика. Витебск, 1922.

Extradru (Денатурат).— Жизнь искусства, 1923, № 18, Петроград.

Супрематическое зеркало.— Там же, № 20.

Ванька-встанька.— Там же, № 21.

Супрематическое зеркало. Отрывок.— Леф, 1923, № 3, Москва.

Betrachtungen.— In: Künstlerbekenntnisse. Berlin, 1923.

Художники об АХРР.— Жизнь искусства, 1924, № 6, Петроград.

O sztuce.— Blok, 1924, n. 2–4, 8–9, Warszawa.

Lenin.— Das Kunstblatt, 1924, n. 10, Potsdam.

Открытое письмо голландским художникам Ван-Гофу и Бекману.— Жизнь искусства, 1924, № 50, Петроград.

И ликуют лики на экранах.— А.Р.К. Кино, 1925, № 10, Москва.

Декларация.— В кн.: H.Arp, L.Lissitzky. Die Kunstismen. Erlenbach–Zürich, 1925.

Swiat jako bezprzedmiotowość.— Praesens (Warszawa), 1926, n. 1.

Художник и кино.— А.Р.К. Кино, 1926, № 2, Москва.

Die gegenstandslose Welt. München, 1927 [Bauhausbücher 11] (переиздано: Köln, 1962, Vorwort von H.von Riesen und W.Haftmann).

Suprematistische Architektur.— Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 1927, n. 10.

Форма, цвет и ощущение.— Современная архитектура, 1928, № 5, Москва.

Письмо в редакцию журнала «Современная архитектура».— Там же.

Малярство в проблемі архітектури.— Новая генерація, 1928, № 2, Харків.

Zuschrift von K.Malewitsch, Leningrad.— Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 1928, n. 3.

Теорія сучасно з архітектури.— Нова генерація, 1928, № 4, Харків.

Аналіза нового та образотворчого мистецтва (Поль Сезанн).— Там же, № 6.

Нове мистецтво й мистецтво образотворче.— Там же, № 9, 12.

Просторовий кубізм.— Там же, 1929, № 4.

Леже, Грі, Гербін, Метцингер.— Там же, № 5.

Конструктивне малярство російських малярів і конструктивізм.— Там же, № 8.

Російські конструктивісти і конструктивізм.— Там же, № 9.

Кубо-футуризм.— Там же, № 10.

Футуризм динамічний і кінетичний.— Там же, № 11.

Естетика.— Там же, № 12.

Спроба визначення залежності між кольором та формою в малярстві.— Там же, 1930, № 6–9.

Архитектура, станковая живопись и скульптура.— Авангард. Альманах пролетарских художников нового поколения, 1930, № 6, Киев.

Тексты К.С.Малевича.— В кн.: Советское искусство за 15 лет. Материалы и документы. Москва — Ленинград, 1933.

K.S.Malevich. Essays on Art. 1915—1933. Edited by T.Andersen. Vol. 1—4. Copenhagen, 1968—1978.

Malévitch. Ecrits. Présentés par A.B.Nakov. Paris, 1975.

К.С.Малевич. Письма М.В.Матюшину. Публикация Е.Ф.Ковтуна.— Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома. 1974. Ленинград, 1976, с. 177–195.

K.S.Malevitch. Ecrits. I. De Cézanne à Suprématisme (Préface par J.-C.Marcadé). II. Le Miroir Suprématisme (Préface par E.Martineau et J.-C.Marcadé). Lausanne, 1974–1977.

Малевич. О теории прибавочного элемента в живописи. Публикация Е.Ф.Ковтуна.— Творчество, 1988, № 11, с. 33–36.

Основная литература о К.С.Малевиче

- К.Малевич. Ретроспективная выставка произведений. Москва, 1920
- А.Эфрос. К.Малевич (ретроспективная выставка).— Художественная жизнь, Москва, 1920, № 3, с. 39–40.
- Заметка о докладах К.Малевича в Петроградском музее художественной культуры.— Жизнь искусства, Петроград, 1922, № 24.
- А.Ган. Справка о Казимире Малевиче.— Современная архитектура, 1927, № 3, с. 104–106.
- Е.Кállai. K.Malewitsch.— Das Kunstblatt, 1927, n. 11, S. 264–266.
- А.А.Федоров-Давыдов. Выставка произведений К.С.Малевича. Государственная Третьяковская галерея. Москва, 1929.
- Н.Wescher. Hommage à Malévitch.— Plastique, 1937, p. 3–10.
- J.Alvard. Les idées de Malévitch.— Art d'Aujourd'hui, 1953, n. 3, p. 16–21.
- M.Aschenbrenner. Farben und Formen im Werk von K.Malewitsch.— Quadrum, 1957, IV, S. 99–110.
- M.Aschenbrenner. Kasimir Malewitsch.—Die Kunstmal das Schöne Heim, 1957, n. 7, S. 254–257.
- M.Larionov. Malévitch. Souvenir.— Aujourd'hui, 1957, n. 15, p. 6–8.
- A.Pevsner. Rencontre avec Malévitch dans la Russie d'après la 1917.— Aujourd'hui, 1957, n. 15, p. 4–5.
- W.Sandberg. Casimir Malevitch et Piet Mondrian.— Aujourd'hui, 1957, n. 15, p. 9.
- W.Sandberg. Malewitch en de datering van zijn werk.— Museum-journaal, 1957, n. 5–6, s. 112–114.
- G.Habasque. Malewitch.— L'Œil, 1960, n. 71, p. 40–47, 88–90.
- T.Andersen. Malevitj — rysk revolutionskonstnär.— Dagens Kyheter, 1961, n. 14.
- H.Gasser. Kasimir Malewitsch.— Werk, 1961, n. 4, S. 140–145.
- W.Haftmann. Kasimir Malewitsch. Köln, 1962.
- S.Moholy-Nagy. Constructivism from Kasimir Malevitch to László Moholy-Nagy.— Art and Architecture, 1966, p. 24–27.
- T.Andersen. Malevich on "New Art".— Studio International, 1967, September, p. 100–105.
- G.Harmsen. Nederlandse en russische kunstenaars tijdens de revolutiejaren. Kanttekeningen bij een brief van K.Malewitsj.— De nieuwe Stem, 1967, n. 6, s. 309–321.
- E.Kovtun. Malevičova myšlenka plastické beztže.— Výtvarné pracé, 1967, n. 2, s. 10.
- M.Lamač. Der unbekannte Malewitsch. Beobachtungen zu seinem Werk von 1920 bis 1935.— Neue Zürcher Zeitung, 1967, 2 Juli.
- M.Lamač. Malevič a jeho okruh.— Výtvarné umění, 1967, n. 8–9, s. 365–367, 372–393.
- M.Lamač. Malevitch le méconnu.— Cimaise, 1968, n. 85–86, p. 38–45.
- P.Lüft. Kasimir Malewitsch inszeniert "Sieg über die Sonne". Petersburg. 1913.— In: H.Rieschbieter. Bühne und bildende Kunst im XX. Jht. Velper bei Hannover, 1968, S. 137.
- T.Andersen. Malevich. Catalogue raisonné of the Berlin Exhibition 1927, including the Collection in the Stedelijk Museum, Amsterdam; with a General Introduction to his Work. Copenhagen—Amsterdam, 1970.
- J.-J.Lévêque. Malévitch: la quête de l'ensolu.— La Galerie, 1970, n. 99, p. 6.
- Malévitch. Dessins. Catalogue. Préface de J.-C. et V.Marcadé. Paris, Galerie Jean Chauvelin, 1970.
- F.Pluchart. Le Malévitch du siècle.— Combat, 1970, 23 nov.
- D.-P.Roche. Les dessins de Malévitch.— Le Provençal, 1970, dec.
- Kasimir Malevic. Catalogo: M.Lamač, F.Meyer. Milano, Galleria Breton, 1971.
- M.Lamač. Kazimir Malevich.— In: Künstler—Theorie—Werk. Zur zweiten Biennale. Nürnberg, 1971.
- R.O'Rorke. Malevich... and Pollock.— Art and Artist, 1971, v. 6, n. 1, p. 24–25.
- M.Welish. The Spiritual Modernism of Malevich.— Arts Magazine, 1971, vol. 46, n. 2, p. 45–48.
- J.E.Bowl. The Semaphors of Suprematism: Malevich's Journey into the Non-Objective World.— Art News, 1973, vol. 72, n. 10, p. 16–22.
- J.Träger. Duchamp, Malewitsch und die Tradition des Bildes.— Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1972, Bd. 17, S. 131–138.
- D.Waldman. Kasimir Malevich: the Supremacy of Pure Feeling.— Arts Magazine, 1973, vol. 48, n. 3, p. 24–29.
- T.Andersen. Voraussetzungen des Suprematismus in der russischen Kunsttheorie. Zu den Tafeln von Malewitsch, Analyse einer Kunstauffassung.— Kunst—Über Kunst. Werke und Theorien, eine Ausstellung in drei Teilen. Köln, 1974.
- C.Bouyeure. Le témoignage de Malévitch sur la révolution du XX siècle.— Connaissance des arts, 1974, n. 269, p. 95.
- S.Compton. Malevich and the Fourth Dimension.— Studio International, 1974, vol. 187, n. 965, p. 190–195.
- J.Copians. Mel Bochner on Malevitch, an interview.— Artforum, 1974, vol. 12, n. 10, p. 59–63.
- Ph.Derfner. The Malevich Collection of the Stedelijk Museum in Amsterdam.— Art International, 1974, vol. 18, n. 1, p. 18.
- Ch.Douglas. Birth of a "Royal Infant": Malevich and the "Victory over the Sun".— Art in America, 1974, vol. 62, n. 2, p. 45–51.
- D.Judd. Malevich: Independent Form, Color, Surface.— Art in America, 1974, vol. 62, n. 2, p. 52–58.
- M.Kozloff. Malevich as a Counterrevolutionary (East and West).— Artforum, 1974, vol. 12, n. 5, p. 30–39.
- D.Kuspit. Malevich's Quests for Unconditional Creativity.— Artforum, 1974, vol. 12, n. 10, p. 53–58.
- J.-C.Marcadé. Présentation.— Malévitch. 34 Dessins. Paris, 1974.
- A.B.Nakov. The Show Must Go On: Some Remarks on the Malevich Exhibition at the Guggenheim Museum.— Studio International, 1974, vol. 187, n. 963, p. 86–87.
- Von der-Fläche zum Raum. Russland 1916–1924. Köln, Galerie Gmurzynska, 1974 (Texten: E.Kowtun, Lamač, S.Bojko, K.Malewitsch).
- M.S.Young. Malevich and the Happy Futurists.— Apollo, 1974, vol. 99, n. 147, p. 374.
- K.Симонов. Ввиду заслуг перед советским изобразительным искусством...— Наука и жизнь, 1975, № 12, с. 126–127.
- Ch.Douglas. Suprematism. The Sensible Dimension.— The Russian Review, 1975, vol. 34, n. 3, p. 266–281.
- Ch.Douglas. Views for the New World. A.Kruchenykh and K.Malevich: Theory and Painting.— Russian Literature Triquarterly, 1975, p. 353–370.
- L.Henderson. The Merging of Time and Space: "the Fourth Dimension" in Russia from Ouspensky to Malevich.— The Structurist, 1975–1976, n. 15–16, p. 97–108.
- D.Karshan. Malevich. The Graphic Work: 1913–1930. A Print Catalogue Raisonné. Jerusalem, 1975.
- Kasimir Malévitch. Dessins. Préface de Ph.Robert-Jones et M.Lamač. Catalogue. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1975.
- D.Villier. Malévitch et la modèle linguistique en peinture.— Critique, 1975, n. 334, p. 284–296.
- J.Zabrodski. Malewicz w Polsce.— Project, 1975, n. 3, s. 38–43.
- К истории русского авангарда. Н.Харджиев. Поэзия и живопись. К. Малевич. Автобиография. М.Матюшин. Русские кубофутуристы. Стокгольм, Гилея, 1976.
- Y.-A.Bois. Malevitch, le carré, le degré zéro.— Macula, 1976, n. 1, p. 28–49.
- J.E.Bowl. Malevich's Artistic and Political Testament.— Art News, 1976, vol. 75, n. 5, p. 20–26.
- S.Compton. Malevich's Suprematism — the Higher Institution.— The Burlington Magazine, 1976, n. 881, p. 576–585.
- R.Jakobson. Message sur Malévitch.— Change, 1976, n. 26–27, p. 293–294.
- J.Joosten. Drawings, Graphics and Documents of C.S.Malevich. Amsterdam, Stedelijk Museum, 1976.
- Kasimir Malevich. Catalogue. London, the Tate Gallery, 1976. Preface by A.B.Nakov.
- Malewitsch—Mondrian und ihre Kreise. Aus der Sammlung Wilhelm Hack. Köln—Ludwigshafen/Rhein, 1976 (Texten: W.Herzogenrath, M.Lamač, A.Nakov, J.Padrt, D.Karshan).
- J.-C.Marcadé. "La Victoire sur le Soleil" ou le merveilleux futuriste comme nouvelle sensibilité — M.Matiouchine, A.Kroutchonych, V.Khlebnikov, M.Malévitch. La Victoire sur le Soleil. Lausanne, 1976.

- A.Rudenstine. "Morning in the Village after Snowstorm".— In: The Guggenheim Museum Collection. Painting, 1880–1945. New York, 1976, vol. II, p. 480–483.
- J.Zagrodski. Malewitch' reis naar Polen in 1927.— Museumjournaal, (Amsterdam) 1976, n. 1, s. 7–11.
- A.C.Birnholz. On the Meaning of Kazimir Malevich White on White.— Art International, 1977, vol. 21, n. 1, p. 9–16.
- M.Giroud. Malévitch et le Suprématisme.— Art Press, 1977, n. 13, p. 16.
- S.Jordanowski. Orlowski i Malewicz w Metropolitan Museum.— Nowy dziennik (New York), 1977, 6 may, p. 6.
- Die Kunstsmen in Russland. 1907–1930. Ausstellung. Köln, Galerie Gmurzynska, 1977 (Texten: J.-C.Marcadé, S.Bojko, etc.).
- M.Lamač. Malewitsch — der gutbekannte Unbekannte.— Neue Zürcher Zeitung, 1977, 25 Nov., S. 25–26.
- K.Malevic. Scritti. Pref.: A.B.Nakov. Milano, 1977.
- E.Martineau. Malévitch et la Philosophie. Lausanne, 1977.
- Suprématisme. Catalogue. Paris, Galerie Jean Chauvelin, 1977. (Textes par Y.-A.Bois, J.E.Bowl, D.Karshan, E.Kowtun, J.-C.Marcadé, E.Martineau, J.Padrt, M.Lamač etc.).
- M.Betz. Malevich and his Circle.— Art in America, 1978, May — June, p. 113–114.
- M.Betz. Malevich's Nymphs: Erotica or Emblems? — Soviet Union/Union Soviétique, 1978, vol. 5, pt. 2, p. 204–214.
- J.E.Bowl. Malevich and his Students.— Ibid., p. 256–266.
- R.Crone. Malevich and Khlebnikov.— Artforum, 1978, Dec., p. 38–47.
- Ch.Douglas. Malevich the Organizer.— Soviet Union/Union soviétique, 1978, vol. 2, pt. 2, p. 146–148.
- Ch.Douglas. Malevich's Painting — Some Problems of Chronology. Ibid., p. 301–326.
- Kazimir Malewitsch. Zum 100. Geburtstag. Ausstellung. Köln, Galerie Gmurzynska, 1978 (Texten: K.Malewitsch, A.Leporskaja, S.Bojko, V.Marcadé, W.Rakitin, M.Lamač, J.Padrt, J.-C.Marcadé, E.Kowtun, J.E.Bowl, D.Karshan, A.Szewczyk).
- I.Levin. The Fifth Meaning of the Motor-Car: Malevich and the Oberiuty.— Soviet Union/Union Soviétique, 1978, vol. 5, pt. 2, p. 287–295.
- Malévitch. Actes du Colloque international, tenu au Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, les 4–5 mai 1978. Publ. sous la dir. de J.-C.Marcadé. Lausanne, 1979.
- Malévitch. Dessins. Catalogue de l'exposition par P.Hulten et J.-H.Martin. Paris, Centre Georges Pompidou, 1978.
- J.-C.Marcadé. An Approach to the Writings of Malevich.— Soviet Union/Union Soviétique, 1978, vol. 5, pt. 2, p. 94–119.
- S.Stimmons. Kasimir Malevich's Black Square.— Arts Magazine, 1978, vol. 53, n. 2, p. 116–125.
- J.Kowtun. Kazimir Malevits i suprematiski teooria.— Kunst, 1979, n. 1.
- Ch.Douglas. Swans of Other Worlds: Kasimir Malevich and the Origins of Abstraction in Russia. Ann Arbor, 1980.
- Kazimir Malewitsch (1878–1935). Werke aus sowjetischen Sammlungen. Düsseldorf, Kunsthalle, 1980 (Texten: J.Hartan, J.Kowtun, L.Shadowa).
- Malévitch. Architectones. Peintures. Dessins. Catalogue établi par J.-H.Martin. Paris, Centre Georges Pompidou, 1980.
- J.-C.Marcadé. K.S.Malevich: From Black Quadrilateral (1913) to White on White (1917), from the Eclipse of Objects to Liberation of Space.— In: The Avant-Garde in Russia 1910–1930. New Perspectives. Washington, Los Angeles County Museum of Art, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 1980.
- L.Zhadova. Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art. 1910–1930. London, 1982.
- Д.Сарабьянов. К.Малевич и искусство первой половины XX века.— Искусство, 1988, № 11, с. 34–37.
- А.Шатских. К.Малевич в Витебске.— Там же, с. 38–43.
- Казимир Малевич. 1878–1935. Каталог выставки. Ленинград, Москва, Амстердам. 1988–1989.
- N.Fedorowskij. K.S.Malewitsch: Berliner Vermächtnis.— Osteuropäische Avantgarde aus der Sammlung Museum Bochum und privaten Sammlungen. Museum Bochum, 1989, S. 110–135.
- Suprematismus. Werke von K.S.Malewitsch, N.M.Suetin, I.G.Tschaschnik aus dem Archiv Lew Nussberg, Orange, USA. Ausstellung. Zürich, Galerie Schlegel, 1989.
- А.Стригалева. «Крестьянское», «городское» и «вселенское» у Малевича.— Творчество, 1989, № 4, с. 26–30.

Составитель А.Д.Сарабьянов

Список иллюстраций*

1
Цветочница. 1903. Холст, масло. 80×100. Справа внизу: *К.Малевич 1903*. Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

2
Две женщины в саду. Холст, масло. 28×21,5. Справа внизу: *КМ. 03* Пост. от автора. ГРМ

3
На бульваре. 1903. Холст, масло. 55×66. Слева внизу: *КМ.Справа внизу: 1903* На обороте: *К.Малевич 1903 г. Этюд «На бульвар»*. Пост. в 1977 из Ленинградского Дома писателей. ГРМ

4
Бульвар. 1903. Холст, масло. 56×66. Слева внизу: *К.Малевич. Справа внизу: 1903*. На обороте: *Этюд 2-й «Бульвар» 1903 годъ*. Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

5
Девушка без службы. 1904. Холст, масло. 80×66. Слева внизу: *К.Малевич 1904 Курск*. На обороте: *Девушка без службы по живописи рыжая «Этюд» 1904 Курск*. Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

6
Прачка. Фанера, масло. 39,5×39,5. Справа внизу: *КМал.* На обороте: *№ 6 Живописн «...» истоки 1907 г. Этюд* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

7
Весна — цветущий сад. 1904. Холст, масло. 44×65. Справа внизу: *К М 1904*. Пост. в 1929 от автора. ГТГ

8
Поля. Холст, масло. 25×35. Слева внизу: *КМ.* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

9
Летний пейзаж. Холст, масло. 48,5×55. Справа внизу: *КМалев.* На обороте наклейка с надписью: *№ 75* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

10
Весна. 1905/1906. Холст, масло. 53×66. Справа внизу: *К.Малевич.* На обороте: *Весна 1906 г. Мале. 1905 № 5*. Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

11
Отдых. Общество в цилиндрах. 1908. Картон, акварель, гуашь, тушь, белила. 23,8×30,2. Слева внизу: *К.Малевич 1908*. На монтажном листе: *Отдых. «Общество в цилиндрах».* *К.Малевич 1908*. На обороте: *Серия белых... Отдых* (надпись полустерта). Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

12
Эскиз фресковой живописи (Автопортрет?). 1907. Картон, темпера. 69,3×70. Посередине внизу: *К.Малев.* На обороте: *Эскизъ для фресковой живописи К. Мал... 428Б* (зачеркнуто) *В.* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

13
Эскиз фресковой живописи. 1907. Картон, темпера. 69,3×71,5. Слева внизу: *Казмір Малевичъ*. На обороте: *Эскиз для фрески Эскиз для фресковой живописи Казимир Малев 4 эскиза 429 А.К.Малевич.* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

14
Эскиз фресковой живописи. Торжество неба (?) 1907. Картон, темпера. 72,5×70 (края утрачены). Справа внизу: *К.Малев* На обороте: *Эскиз для фресковой живописи. К.Малевичъ К.Малевич 426 С.* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

15
Эскиз фресковой живописи. Молитва (?) 1907. Картон, темпера. 70×74,8. Слева внизу: *К.Малевич 1907г.* На обороте: *Эскизъ для фресковой живописи К.Малевичъ 427 Д Малевич.* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

16
Планица. 1908. Картон, гуашь. 23,4×34,3. Слева внизу: *Казмір Малевич 1908 г.* Пост. в 1977 в дар от Г.Д.Костаки. ГТГ

17
Весна. Пейзаж с домиком. Холст, масло. 58,5×48. Слева внизу: *К.М* Справа внизу: *05* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

18
Яблоня в цвету. Холст, масло. 57,5×49. Слева внизу: *К Малев* Справа внизу: *4.* На подрамнике наклейка с надписью: *№ 25* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

19
Портрет члена семьи художника. Около 1906. Холст на картоне, дерево, масло. 68×99. Слева внизу: *К.Малевичъ.* Пост. в 1958 от Г.Херинга. ГМА

20
Автопортрет. 1908 или 1910—1911. Бумага, гуашь, акварель, тушь, лак. 46,2×41,3. Справа внизу: *Малевич.* Пост. в 1931 из Музея художественной культуры. ГРМ

21
Пейзаж с желтым домом. 1906—1907. Картон, масло. 19,2×29,5. На монтажном листе: *Малевич.* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

22
Пейзаж. 1906—1907. Картон, масло. 19,2×31. На монтажном листе: *Малевич.* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

23
Сестры. 1910. Холст, масло. 76×101. Справа внизу: *К.Малевич 1910*. На обороте: *«Две сестры» писаны во время кубизма и сезанизма. [Два ощущения — зачеркнуто]. Под сильным ощущением живописи импрессионизма (во время работы надъ кубизмом), и чтобы освободиться отъ [этого — зачеркнуто] импрессионизма, я записал этот холстъ. 1910 г. К.Малевичъ. холст в 4 часа.* Пост. в 1930 от автора. ГТГ

24
Купальщицы. 1908. Холст, масло. 59×48. Слева внизу: *К.Мал.* Справа внизу: *8.* На обороте: *Москва 1908 г. MaLewic.* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

25
Река в лесу. 1908. Холст, масло. 53×42. Слева внизу: *К.М.* Справа внизу: *08* (неразборчиво). На подрамнике: *КМ. 19* (неразборчиво). Пост. в 1933 от автора. ГРМ

26
Натюрморт. 1908 или 1910—1911. Бумага, акварель, гуашь. 52,5×51,8. Слева внизу: *Казимиръ Малевичъ.* Пост. в 1931 из Музея художественной культуры. ГРМ

*

По техническим причинам в авторских надписях буква «ять» заменена на букву «е»

27
Автопортрет. 1908 или 1910—1911. Бумага, гуашь. 27×26,8. Слева внизу: *Казмиръ Малевичъ*. Пост. в 1977 в дар от Г.Д.Костаки. ГТГ

28
Плотник. 1908—1910 или после 1927. Фанера, масло. 72×54. Справа внизу: *К.Малевич*. Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

29
Купальщик. 1911. Бумага, гуашь. 105×69. Справа внизу: *К.Малев*. На обороте: *К.Малевичъ* 34. Пост. в 1958 от Г.Херинга. ГМА

30
Провинция. 1911—1912. Бумага, гуашь. 70,5×70,5. На обороте: *Провинція*. Пост. в 1958 от Г.Херинга. ГМА

31
Полотеры. 1911—1912. Бумага, гуашь. 77,7×71. Справа внизу: *К.Малевич*. На обороте: *К.Малевичъ/«Полотеры»*. Пост. в 1958 от Г.Херинга. ГМА

32
На бульваре. 1911. Бумага, гуашь. 72×71. Справа внизу: *К.Малевичъ*. На обороте: *К.Малевичъ «На Бульваре»*. Пост. в 1958 от Г.Херинга. ГМА

33
Мозольный оператор в бане. 1911—1912. Бумага, гуашь. 77,7×103. Справа внизу: *Казимир Мал*. На обороте: *К.Малевичъ Мозольный операторъ (в бане)*. Пост. в 1958 от Г.Херинга. ГМА

34
В бане. 1910—1911. Бумага, графитный карандаш. 13,3×16,2. Справа внизу: *К.Мал*. Пост. в 1928 от Л.И.Жевержеева. ГРМ

35
Садовник. 1911. Бумага, гуашь. 91×70. Справа внизу: *К.Малевичъ*. На обороте: *Малевичъ*. Пост. в 1958 от Г.Херинга. ГМА

36
Крестьянка с ведрами и ребенком. 1912. Холст, масло. 73×73. Слева внизу: *К.М*. На обороте: *Крестьянка с ведрами*. Пост. в 1958 от Г.Херинга. ГМА

37
Крестьянки в церкви. 1911. Холст, масло. 75×97,5. Оборот картины «Лесоруб». Пост. в 1958 от Г.Херинга. ГМА

38
Крестьянки в церкви. 1911—1912. Бумага, графитный карандаш. 21,9×18,4. На обороте: *К.С.Малевичъ 1912 г*. Пост. в 1928 от Л.И.Жевержеева. ГРМ

39
Женская голова в профиль. 1911—1912. Бумага, графитный карандаш, растушка. 18,6×14,2. На обороте: *1912 г. К.С.Малевич* и беглый рисунок женской головы в профиль. Пост. в 1928 от Л.И.Жевержеева. ГРМ

40
Молящаяся женщина. 1911—1912. Бумага, графитный карандаш. 18,6×14,2. Пост. в 1928 от Л.И.Жевержеева. ГРМ

41
На кладбище. 1910—1911. Бумага, графитный карандаш. 15,2×17,7. Справа внизу: *К.С.Малевич*. Пост. в 1928 от Л.И.Жевержеева. ГРМ

42
Уборка ржи. 1912. Холст, масло. 72×74,5. На обороте: *Уборка ржи*. Пост. в 1958 от Г.Херинга. ГМА

43
Лесоруб. 1913. Бумага, графитный карандаш. 17,1×17,7. На обороте: *К.С.Малевич*. Пост. в 1928 от Л.И.Жевержеева. ГРМ

44
Крестьянка с ведрами. 1912—1913. Бумага, графитный карандаш. 10,5×10,7. Пост. в 1928 от Л.И.Жевержеева. ГРМ

45
Эскиз к портрету строителя (Портрет Н.И.Клюна). Бумага, графитный карандаш. 49,6×33,4 (рисунок очерчен). Справа внизу: *1911 г. К.Мал*. Кубизм (*Эскиз к портрету строителя.*) Сс. Пост. в 1929 от автора. ГТГ

46
Крестьянка идет по воду. 1913. Литография. 9,7×10,5. Иллюстрация к книге А.Е.Крученых «Возропщем» (СПб., изд. Свет, 1913). Справа внизу: *К.Малев*. Под изображением: *Крестьянка идетъ поводу*.

47
Портрет И.В.Клюна (Клюнкова). 1913. Холст, масло. 112×70. Слева внизу: *К.Малевичъ 1911 г*. Пост. в 1926 из Музея художественной культуры. ГРМ

48
Лесоруб. 1912—1913. Холст, масло. 94×71,5. На обороте композиции «Крестьянки в церкви». Пост. в 1958 от Г.Херинга. ГМА

49
Гвардеец. 1913—1914. Холст, масло. 57×66,5. Справа внизу: *К.Малевичъ*. На обороте: *Гвардиецъ*. Пост. в 1958 от Г.Херинга. ГМА

50
Голова крестьянской девушки. 1912—1913. Холст, масло. 72×74,5. Слева внизу: *К.Малевичъ*. Справа внизу: *К.М*. Пост. в 1958 от Г.Херинга. ГМА

51
Голова крестьянки. 1913. Литография. 11,4×13. Иллюстрация к книге В.В.Хлебникова, А.Е.Крученых и Е.Г.Гуро «Трое» (СПб., изд. Журавль, 1913).

52
Станция без остановки. Кунцево. 1913. Дерево, масло. 49×25,5. На обороте доски была авторская надпись мелом: *Станция без остановки. К.Малевич*. Пост. в 1929 из Музея живописной культуры. ГТГ

53
Туалетная шкатулка. 1913. Дерево, масло. 49×25,5. На обороте доски была авторская подпись: *К.Малевичъ*. Пост. в 1929 из Музея живописной культуры. ГТГ

54
Портрет М.В.Матюшина. 1913. Холст, масло. 106,5×106,7. На обороте: *М.В.Матюшину К.С.Малевич*. Пост. в 1977 в дар от Г.Д.Костаки. ГТГ

55
Дама на остановке трамвая. 1913. Холст, масло. 88×88. Справа внизу: *К.Малевич* На обороте: *У останов... Трамв... Дама* (неразборчиво). Пост. в 1958 от Г.Херинга. ГМА

56
Конторка и комната. 1913. Холст, масло. 79,5×79,5. На обороте: *Портрет помищицы К.Малевичъ 73 Конторка и комната*. Пост. в 1958 от Г.Херинга. ГМА

57
Корова и скрипка. 1913. Дерево, масло. 48,8×25,8. На обороте: *Аллогическое сопоставление двух форм «скрипка и корова» как момент борьбы с логизмом, естественностью, мешанским смыслом и предрасудком. К.Малевич 1911 год*. Пост. в 1926 из Музея художественной культуры. ГРМ

58
Англичанин в Москве. 1914. Холст, масло. 88×57. На обороте: *К.С.Малевичъ 1914 г. Mlody Anglik*. Пост. в 1958 от Г.Херинга. ГМА

59
Авиатор. 1914. Холст, масло. 125×65. На обороте: *К.Малевичъ 1914 г. Awiator*. Пост. в 1920 из отдела ИЗО Наркомпроса РСФСР. ГРМ

60
Частичное затмение с Моной Лизой. Холст, масло. 62×49,5 Слева внизу: *К.Малевич*. Частное собрание. Ленинград

61
Дама у афишного столба. 1914. Холст, масло, коллаж: 71×64. На обороте: *К.Малевичъ Дама у афишного столба 1914 г*. Пост. в 1958 от Г.Херинга. ГМА

62
Обложка книги В.В.Хлебникова, А.Е.Крученых и Е.Г.Гуро «Трое» (СПб., изд. Журавль, 1913). Литография. 18,6×17,8

63
Жница. 1913. Литография. 13,8×13. Иллюстрация к книге В.В.Хлебникова, А.Е.Крученых и Е.Г.Гуро «Трое» (СПб., изд. Журавль, 1913). Справа внизу: *К.Малевич*

64
Экипаж в движении. 1913. Литография. 11×10,8. Иллюстрация к книге В.В.Хлебникова, А.Е.Крученых и Е.Г.Гуро «Трое» (СПб., изд. Журавль, 1913). Слева внизу: *К.Малевич*

65
Пилот. 1913. Литография. 13,1×10,2. Иллюстрация к книге В.В.Хлебникова, А.Е.Крученых и Е.Г.Гуро «Трое» (СПб., изд. Журавль, 1913)

66
Смерть конного генерала. 1914. Бумага линованная, коричневая тушь, перо, графитный карандаш. 16,8×11,5 (рисунок очерчен). Слева внизу: *смерть конного генерала*. Справа внизу: *К.Малевич*. Справа внизу на паспарту: *1914*. Пост. в 1969 в дар от А.А.Сидорова. ГТГ

67
Жница. 1913. Литография. 13,2×8,7. Обложка книги А.Е.Крученых и В.В.Хлебникова «Слово как таковое» (М., 1913). Под изображением: *Жница/К.Малевич*

68
Молитва. 1913. Литография. 13,5×10,5. Иллюстрация к книге А.Е.Крученых «Взорваль» (СПб., изд. ЕУЫ, 1913). Слева внизу: *Молитва*. Справа внизу: *К.Малевич*

69
Арифметика. 1913. Литография. 12,7×8,6. Иллюстрация к книге А.Е.Крученых «Возропщем» (СПб., изд. Свет, 1913). Слева внизу: *арифметика*. Справа внизу: *К.Малевич*

70
Смерть человека одновременно на аэроплане и железной дороге. 1913. Литография. 9,1×14. Иллюстрация к книге А.Е.Крученых «Взорваль» (СПб., изд. ЕУЫ, 1913). Справа внизу: *Смерть человека одновре/менно на аэроплане и/жел. дороге К.Мале*

71
Будетлянский силач. Эскиз костюма к «Победе над солнцем». 1913. Бумага, акварель, графитный карандаш. 53,3×36,1. Вверху: *Петербург театр Лунапарк Офицер ул.* Справа: *рост 3 арши/Будетлянкс силачъ*. Слева внизу: *К.Малев*. Справа внизу: *13./«Победа над солнцем»/опера Матюшина слова/Крученых*. Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

72
Будетлянский силач. Эскиз костюма к «Победе над солнцем». 1913. Бумага, акварель, графитный карандаш. 54,4×36,2. Слева внизу: *КМал*. Справа внизу: *13*. Под изображением: *«Победа над солнцем» опера Матюшина М/ слова Крученых/Будетлянский силачъ/черное с белымъ 2 кост для 2 силачей/х по этому эскизу зделанъ костюмъ рост силача фактически 3 арш 1 верш/измениль по публикации*. Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

73
Воин. Эскиз костюма к «Победе над солнцем». 1913. Бумага, акварель, тушь, графитный карандаш. 54,2×35,6. Слева внизу: *К.Малевич*. Справа внизу: *13 г*. Под изображением: *«Победа надъ солнцемъ»/костюмъ воина*. Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

74
Турецкий воин. Эскиз костюма к «Победе над солнцем». 1913. Бумага, акварель, графитный карандаш. 54,3×36,4. Слева внизу: *К.М*. Справа внизу: *13*. Внизу: *Турецкий воинъ/«Победа над солнцемъ/Опера Матюшина/слова Крученого Алексея*. Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

75
Хорист. Эскиз костюма к «Победе над солнцем». 1913. Бумага, итальянский карандаш, акварель. 27,3×21,3. Справа: *хор [зачеркнуто]*. Под изображением: *кост хориста такой же одинъ голубой или/синий/1*. Пост. в 1937 из ГМНИИ. ЛГМТМИ

76
Будетлянский силач. Эскиз костюма к «Победе над солнцем». 1913. Бумага, итальянский карандаш. 27×21. Справа внизу: *К.М*. Под изображением: *1 Будетлянский силачъ/4—2 штуки*. Пост. в 1937 из ГМНИИ. ЛГМТМИ

77
Путешественник. Эскиз костюма к «Победе над солнцем». 1913. Бумага, итальянский карандаш. 27,2×21,3. Под изображением: *Путешественникъ. Костюм белый и черный/2*. Пост. в 1937 из ГМНИИ. ЛГМТМИ

78
Трусливый. Эскиз костюма к «Победе над солнцем». 1913. Бумага, итальянский карандаш, акварель, тушь. 26,9×21. Под изображением: *5/Костюм трусливых*. Пост. в 1937 из ГМНИИ. ЛГМТМИ

79
Многие и один. Эскиз костюма к «Победе над солнцем». 1913. Бумага, итальянский карандаш, акварель, тушь. 27,1×21,2. Под изображением: *Костюмъ [многихъ — зачеркнуто] и одного тотже/[неразборчиво] но зеленый 3*. Пост. в 1937 из ГМНИИ. ЛГМТМИ

80
Похоронщик. Эскиз костюма к «Победе над солнцем». 1913. Бумага, итальянский карандаш, акварель. 27×21,1. Справа: *Костю похоронщика/2 [неразборчиво] спор*. Справа внизу: *6—2 шт*. Пост. в 1937 из ГМНИИ. ЛГМТМИ

81
Неприятель. Эскиз костюма к «Победе над солнцем». 1913. Бумага, итальянский карандаш, акварель, тушь. 27,1×21,3. Внизу: *7 К.Малевич 1913 г. Неприятель* Справа: *На форме/мешок/— голова/ноги/[зачеркнуто]/мягкие*. Пост. в 1934 от Ф.А.Орловой. ЛГМТМИ

82
Чтец. Эскиз костюма к «Победе над солнцем». 1913. Бумага, акварель, тушь, уголь. 27,2×21,4. Справа внизу: *К.Малев*. Под изображением: *22 Чтець* Пост. в 1928 от Л.И.Жевержеева. ГРМ

83
Новый. Эскиз костюма к «Победе над солнцем». 1913. Бумага, итальянский карандаш, акварель, тушь. 26×21. Под изображением: *8 Костюм Новыхъ мягкій*. Пост. в 1937 из ГМНИИ. ЛГМТМИ

84
Некий злонамеренный. Эскиз костюма к «Победе над солнцем». 1913. Бумага, итальянский карандаш, акварель, тушь. 27,3×21,3. Справа внизу: *Некій/злонамеренный/К.М*. Справа: *Мягкій*. Под изображением: *12*. Пост. в 1937 из ГМНИИ. ЛГМТМИ

85
Забияка. Эскиз костюма к «Победе над солнцем». 1913. Бумага, итальянский карандаш, акварель. 26,7×21. Справа: *Забяка*. Слева внизу: *9*. Пост. в 1937 из ГМНИИ. ЛГМТМИ

86
Старожил. Эскиз костюма к «Победе над солнцем». 1913. Бумага, итальянский карандаш, акварель, тушь. 27×21. Справа внизу: *Старожиль*. Слева внизу: *13*. Пост. в 1937 из ГМНИИ. ЛГМТМИ

87
Нерон. Эскиз костюма к «Победе над солнцем». 1913. Бумага, итальянский карандаш. 27×21,5. Слева внизу: *10*. Справа: *Неронъ*. Пост. в 1937 из ГМНИИ. ЛГМТМИ

88
Спортсмен. Эскиз костюма к «Победе над солнцем». 1913. Бумага, акварель, тушь, уголь. 27,2×21,2. Справа внизу: *14. К.Малев*. Справа: *Спортсмень*. Пост. в 1928 от Л.И.Жевержеева. ГРМ

89
Внимательный рабочий. Эскиз костюма к «Победе над солнцем». 1913. Бумага, итальянский карандаш, тушь, гуашь. 27,2×21,2. Слева: *грибан*. Под изображением: *15*. *Внимательный рабочий*. Пост. в 1937 из ГМНИИ. ЛГМТМИ

90
Толстяк. Эскиз костюма к «Победе над солнцем». 1913. Бумага, итальянский карандаш, акварель, тушь. 27,2×21,2. Справа: *Толстяк*. Справа внизу: *К.Малеви*. Слева внизу: 16. Пост. в 1937 из ГМНИИ. ЛГМТМИ

91
Эскиз декорации к «Победе над солнцем». I деймо, 3 картина. 1913. Бумага, итальянский карандаш. 17,7×22,2. Справа: *до/Разговорщик*. Под изображением: *Похоронщики/3 карт./ I деймо*. Пост. в 1928 от Л.И.Жевержеева. ЛГМТМИ

92
Эскиз декорации к «Победе над солнцем». II деймо, 6 картина. 1913. Бумага, итальянский карандаш. 21,3×27. Под изображением: *2 дейст. [2 кар.— зачеркнуто] 6 кар./домъ*. Пост. в 1937 из ГМНИИ. ЛГМТМИ

93
Эскиз декорации к «Победе над солнцем». I деймо, 1 картина. 1913. Бумага, итальянский карандаш. 25,9×20,2. Вверху: *до появ* (неразборчиво) *вал*. Справа: *Фигура человека*. Под изображением: *1^я сцена/белая с черной/1^о деймо*. Пост. в 1937 из ГМНИИ. ЛГМТМИ

94
Эскиз декорации к «Победе над солнцем». I деймо, 2 картина. 1913. Бумага, итальянский карандаш. 17,5×22. Справа: *зеленая/до/похоронец*. Под изображением: *2^я картина зеленая и [до — зачеркнуто] черная/1^о деймо*. Пост. в 1937 из ГМНИИ. ЛГМТМИ

95
«Глядь, поглядь, уж близко Вислы/Немцев пучит, значит кисло!» Плакат. 1914. Литография в 5 камней. 51,3×33,4. Справа внизу: *КМ*. ГРМ

96
Вильгельмова карусель. 1914. Плакат. Литография в 5 камней. 33,3×52,3. Справа внизу: *КМ*. ГРМ

97
«У союзников французов/Битых немцев полный кузов/ А у братцев англичан/Дранных немцев целый чан». 1914. Плакат. Литография в 5 камней. 33×51. ГРМ

98
«Ну и треск же, ну и гром же/Был от немцев подле Ломжи!» 1914. Плакат. Литография в 5 камней. 33,2×51,1. Справа внизу: *КМ*. ГРМ

99
«Шел австриец в Радзивилы,/Да попал на бабьи вилы». 1914. Плакат. 32,8×49,5. Литография в 5 камней. Справа внизу: *КМ*. ГРМ

100
«Подошел колбасник к Лодзи/Мы сказали: «Пан добродзи!»/Ну, а с Лодзью рядом Радом/И ушел с подбитым задом». 1914. Плакат. Литография в 5 камней. 34×53,9. ГРМ

101
Черный супрематический квадрат. 1914—1915. Холст, масло. 79,6×79,5. Пост. из Музея художественной культуры. ГТГ

102
Супрематизм. Автопортрет в двух измерениях. 1915. Холст, масло. 80×62. Пост. в 1958 от Г.Херинга. ГМА

103
Супрематизм. Живописный реализм футболиста — красочные массы в четвертом измерении. 1915. Холст, масло. 70×44. На обороте: *футболист 1915 год*. Пост. в 1958 от Г.Херинга. ГМА

104
Супрематизм (с восемью прямоугольниками). 1915. Холст, масло. 57,5×48,5. Пост. в 1958 от Г.Херинга. ГМА

105
Красный квадрат. Живописный реализм крестьянки в двух измерениях. 1915. Холст, масло. 53×53. На обороте: *Крестьянка супре* (далее неразборчиво). Пост. в 1926 из Музея художественной культуры. ГРМ

106
Супрематизм (с синим треугольником и черным прямоугольником). 1915. Холст, масло. 66,5×57. Пост. в 1958 от Г.Херинга. ГМА

107
Супрематизм. 1915. Холст, масло. 101,5×62. Пост. в 1958 от Г.Херинга. ГМА

108
Супрематизм. 1916. Холст, масло. 80,5×81. На обороте: *512 Малевич 18×18*. Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

109
Супрематизм. 1915. Холст, масло. 87,5×72. На обороте: *464. М.Х.К.* и наклейка Музея художественной культуры. На подрамнике: *Н.Новгород*. Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

110
Супрематизм. Фанера, масло. 71×45. На подрамнике наклейка с надписью: *№ 1*. Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

111
Супрематическое построение. Фанера, масло. 72×52. На обороте: *супр<...> постро<...> цвета 1913 г супрематизм* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

112
Супрематизм (Supremus № 50). 1915. Холст, масло. 97×66. На обороте: *К. Malewich/«Supremus» № 50/Moskwa*. Пост. в 1958 от Г.Херинга. ГМА

113
Супрематизм (Supremus № 56). 1916. Холст, масло. 80,5×71. На обороте: *Supremus № 56 К.Малевиць Москва 1916 г*. Пост. в 1920 из отдела ИЗО Наркомпроса РСФСР. ГРМ

114
Супрематизм (Supremus № 58. Желтое и черное). 1916. Холст, масло. 79,5×70,5. На обороте: [*Sup № 58 — зачеркнуто*] *К.М*. Пост. в 1926 из Музея художественной культуры. ГРМ

115
Этюд супрематис 52 системы А4. 1917. Бумага, черный мел, акварель. 69×49. Справа: *средний диск/находится во/ вращении между/двумя супре/матичес построениями* Справа внизу: *этюд/супрематич 52/система А4/191 [?] г. Кунцево. К.Малев*. Под изображением: *круг должен иметь/теплого цвета/удаленной*. Пост. в 1958 от Г.Херинга. ГМА

116
Супрематизм. 1917. Бумага, черный мел. 32×24,5. Слева внизу: *КМал*. Под изображением и справа на полях: *дугообразные линии представляют собою поиски законного установления/шара или круглой плоскости в таком положении чтобы избежать катастро/фы продольного движения черной и серой плоскости 1) катастрофическое/положение 2.2. верное установ. по вопросу разрешится нужно какой из них/ даст при проходе построения супрем. плоскости больше выражения дина/мического и пространственного ощущения. 2^я увеличивающая напряжение/а потому достигает цели/ казалось бы что такое установление является рассуждением разума, но в действительности оно проходит/через противоестественное действо, после чего может быть выведено суждение и установлена/формула К.Мал*. Пост. в 1958 от Г.Херинга. ГМА

117
Супрематизм. 1915. Холст, масло. 44,5×35,5. Пост. в 1958 от Г.Херинга. ГМА

118
Супрематизм. 1917—1918. Холст, масло. 106×70,5. На обороте: *К.Малевиць*. Пост. в 1958 от Г.Херинга. ГМА

119
Супрематизм. 1918. Холст, масло. 97×70. Пост. в 1958 от Г.Херинга. ГМА

120
Супрематизм. 1918. Холст, масло. 97×70. Пост. в 1958 от Г.Херинга. ГМА

121
Супрематизм. 1921—1927. Холст, масло. 88×68,5. Пост. в 1958 от Г.Херинга. ГМА

122
Трибуна ораторов. 1919. Бумага, акварель, тушь. 24,8×33,8. Над изображением: *Супрематические вариации и пропорции цветных форм/для стенной покраски, дома ячейки, книги, плаката, трибуны.* 1919 г./Витебск. Под изображением: *а) динамическая клетка как контраст/К.Малевич/см. на обороте.* На обороте над изображением: 1919 г. Витебск/ *Супрематический вариант росписи канта, панели, ленты в цветах черного и красного строения контраста цвета и формы его в каждой клетке и в целом.* Пост. в 1930 от автора. ГРМ

123
Супрематизм. Эскиз занавеса. 1919. Бумага, гуашь, акварель, графитный карандаш. 45×62,5. В центре: *Супрематизм 1919/Декорация юбилейного заседания... заводских комитетов предприятий (полустерто)... Комитета по борьбе с безработицей Витебск у[новис] (полустерто).* Пост. в 1959 от С.И.Лисицкой. ГТГ. Создан в сотрудничестве с Л.М.Лисицким

124
Обложка папки материалов съезда комитетов деревенской бедноты. Петроград, 3—4 ноября 1918 года. Зимний дворец. 1918. Цветная литография. Обратная сторона обложки. Цветная литография. 28,9×58. ГРМ

125
Эскиз обратной стороны обложки папки материалов съезда комитетов деревенской бедноты. 1918. Бумага, акварель, гуашь, тушь, графитный карандаш. 32,7×41,3. Пушкинский дом. Ленинград

126
Обложка книги Н.Н.Пунина «Первый цикл лекций, читанных на краткосрочных курсах для учителей рисования. Современное искусство» (Петроград, 1920). Трехцветная литография. 21,4×14

127
Супрематизм. 1921—1927. Холст, масло. 84×69,5. Пост. в 1958 от Г.Херинга. ГМА

128
Супрематизм. 1921—1927. Холст, масло. 72,5×51. Пост. в 1958 от Г.Херинга. ГМА

129
Супрематизм. 1921—1927. Холст, масло. 100,5×60. Пост. в 1958 от Г.Херинга. ГМА

130
Черный квадрат. Начало 1920-х годов. Холст, масло. 106×106. На обороте: *К.Малевич 1913.* На подрамнике: *К.Малевич № 1.* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

131
Черный крест. Начало 1920-х годов. Холст, масло. 106×106. На обороте: *К.Малевич 1913 год Супрематизм.* На подрамнике: *К.Малевич № 2.* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

132
Черный круг. Начало 1920-х годов. Холст, масло. 105×105. На обороте: *К.Малевич 1913 г.* На подрамнике: *верх № 3 круг.* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

133
Таблица № 3. Пространственный супрематизм 1916 г. Бумага, акварель, белила, графитный карандаш. 36×54,1. Справа внизу: *КМ 1916.* Над изображением: *Пространственный супрематизм.* Под изображением: *таблица № 3/архитектон горизонтальная усложняющаяся/промежуточными формами 1916 год.* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

134
Таблица № 1. Формула супрематизма 1913 г. Бумага, акварель, графитный карандаш. 36×54. Вверху: *Формула супрематизма 1913 г./по этой формуле нужно/развить объемную сторону/супрематизма. Первой формой будет кубы//Таблица № 1//по цвету эти формы/ должны быть красными и/черными.* Под первым рисунком: *объемный пространственный/супрематизм/формула 1915 г.* Над вторым рисунком: *Распадение куба или формулы.* Под третьим

рисунком: *удлиненный куб.* Справа: *супрематич/цвет/ основные: красно/черное зелен/изумруд/белый/голубой// дополнительные редкие случаи: ультрамарин/желтая лимон/ розовая крапплак//Такимъ образомъ/можно получить/новый вид архитектуры/Вид чистый вне всякихъ/практическихъ целей, ибо/архитектура начинается/тамъ, где нетъ практич/ целей. Архитектура как таковая/К.Малевич.* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

135
Супрематическое платье. 1923. Бумага, акварель. 18,9×16,9. Справа: *Гармонизирование/архитектурных/форм в каком бы то/не было стиле индустри/альной архитектуры/ или супрематично-ди/намичной или статич/или кубистичной, по-/требуется к себе смены/существующей мебели/посуды, платья роспи/и живописи. Предус-/матривая, что движен/ архитектуры будет/иметь в значительной/мере супрематическую гармонию функциональн/форм, я сделал эскиз/платья, согласно росписи/стен по цветному/контрасту/ К.Малеви/1923 г.* Пост. в 1930 от автора. ГРМ

136
Супрематическое платье. 1923. Бумага, акварель, графитный карандаш. 19×17. Справа внизу: *КМ.* На полях: *Синтез архи-/тектурного здани/наступит тогда,/когда все формы/вещей в нем нахо-/дящихся будут/связаны единством/ их формы и цвета/поэтому живопись,/скульптура, архи-/ тектура должны/быть сильно связаны/между собой. Старая/их связь основанная/на классицизме про-/шлого должна сейчас/ быть заменена/современным состо/янием новых форм/и формирования/современных функц/К.Мал/1923 г./.* Супрематическ платье/принимая во внимание, что новая архитектура будущего/примет вид формы супрематические необходимо будет/вырабатывать и весь ансамбль формы строго связанный/с архитектурной формой, этот эскиз предусматривает платье./К Малевич. Пост. в 1930 от автора. ГРМ

137
Принцип росписи стены. 1919. Бумага, акварель, тушь, гуашь. 34×24,8. Над изображением: *Принцип росписи стены плоскости или всей/комнаты или целой квартиры по системе/ супрематизма (смерть обоям)/К Малевичъ/1919. Витебск.* Под изображением: *Это значит, что раскраска стен комнат или ансамбля/окрашивается по супрематическому цветному контрасту/скажем окна рамы в один или два цвета, двери в другие/приним потолок в один стены в другие принимается/во внимание об'ем, что все его стороны, могут быть/раскрашены в разные цвета, чтобы разная точка/смотрения была другого цвета, эта цветная таблица/есть таблица изображающая пропорции цветов и их/отношений, с ведением элемента динамического в середине/К.Малевич.* Пост. в 1930 от автора. ГРМ

138
Архитектон. 1926—1927. Гипс. Утерян

139
Архитектон «Зета». 1927. Гипс. Ранее в частном собрании в Варшаве. Утерян

140
Архитектон. 1926 (?). Гипс. Утерян

141
Архитектон «Альфа». 1923. Гипс. Утерян

142
Произведения К.С.Малевича на выставке «Художники РСФСР за 15 лет». 1932—1933. Ленинград. ГРМ

143
Чашки. 1923. Фарфор. 7×8,7×8,5 (левая). 7,8×11,7×7. Музей ЛФЗ

144
Чашки «Супрематизм». 1923. 7×12,5×5,9. Фарфор, роспись надглазурная по эскизу И.Г.Чашника. Марка черная от руки: серп, молот, часть шестерни и дата «1923»; черным: супрематизм; знак Уновиса: черный квадрат в рамке; надпись: *по рис. Чашника* Пост. в 1938 из Государственного Эрмитажа. ГРМ

6×10,7×5,3. Фарфор, роспись надглазурная по эскизу Н.М.Суетина. Марка аналогичная; черным: супрематизм; знак

Уновиса: черный квадрат в рамке; надпись: *рис. Суетина* Пост. в 1956 из Министерства культуры СССР. ГРМ

145
Первая ткань супрематической орнаментировки. 1919. Холст, тушь, гуашь. 20×9,6. Под изображением: *Первая ткань супрематической орнаментировки/выполнена в 1919 г. в Витебске/К Малевич.* Пост. в 1930 от автора. ГРМ

146
Орнаментировка ткани. 1919. Бумага, акварель. 36,2×27. Справа внизу: *КМа.* Под изображением: *Мотивы для ткани супрематизма 1919 г.* Пост. в 1930 от автора. ГРМ

147
Орнаментировка ткани № 10. 1919. Бумага, акварель. 35,8×27,1. Справа внизу: *КМ.* Над изображением: *Эскизы/образцы для текстиля* Под изображением: *Орнаментировка ткани/1919/Ситец № 10.* Пост. в 1930 от автора. ГРМ

148
Орнаментировка ткани № 12. 1919. Бумага, акварель, тушь. 36,2×27. Под изображением: *Эскизы орнаментировки материи/1919 г. К Ма/№ 12.* Пост. в 1930 от автора. ГРМ

149
Орнаментировка ткани № 15. 1919. Бумага, акварель, графитный карандаш. 35,6×27. Справа внизу: *КМ.* Под изображением: *1919/№ 15 орнаментировка/ткани (батист) и ситец.* Пост. в 1930 от автора. ГРМ

150
Три женщины на дороге. Холст, масло. 28,5×43 (изображение). Справа внизу: *К.М.* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

151
Пейзаж под Киевом. 1930. Холст (дублирован), масло. 48,3×68,5. Пост. в 1977 в дар от Г.Д.Костаки. ГТГ

152
Жница. 1928—1932. Фанера, масло. 72,4×72. Справа внизу: *К. Malew.* На обороте: *Мотив 1909 года К.Малевич Жница № 11.* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

153
Жница. Эскиз. Дерево, масло. 29,5×31,3. Справа внизу: *КМ.* На обороте: *К Малевич № 7 1908 г Жница Эскиз.* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

154
Жницы. 1909—1910 или после 1927. Дерево, масло. 71×103,2. Справа внизу: *К.Малевич.* На обороте: *Малевич «Жницы» 1905 (или 1915).* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

155
Дачник. 1910—1912 или после 1927. Дерево, масло. 108×72. На обороте: *№ 17 1909—1910 г. «Дачник».* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

156
Плотник. Фанера, масло. 71×44. Справа внизу: *К Малевич* На обороте: *№ 12 1910 г Плотник* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

157
Крестьянка. 1928—1932. Холст, масло. 98,5×80. Слева внизу: *К.Малевич.* Справа внизу: *1913.* Пост. в 1936 из семьи художника ГРМ

158
Стоящая фигура. 1927 или позднее. Бумага, цветной карандаш. 35,5×22,5. Пост. в 1958 от Г.Херинга. ГМА

159
Мальчик (Ванька). 1928—1932. Фанера, масло. 72×51,5. На обороте: *«Мальчик» № 23 1909 г.* На подрамнике: *Малевич* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

160
На жатву (Марфа и Ванька). 1928—1932. Холст, масло. 82×61. Справа внизу: *К.Малевич.* На обороте: *№ 14 1909—10 (На жатву).* На подрамнике: *Малевич.* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

161
На сенокосе. 1928—1932. Холст, масло. 85,8×65,6. Справа внизу: *К.Малевич мотив 1909.* Пост. в 1929 от автора. ГТГ

162
Девушка в деревне. Дерево, масло. 70,5×44. На обороте: *К Малевич Мотив 1909 г Москов пери[од] № 19 Девушка в деревне.* На подрамнике: *К Малев* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

163
Крестьянин в поле. 1928—1932. Фанера, масло. 71,3×44,2. На обороте: *Москва К. Malewicz/Крестьянин в поле 1909 г. № 24.* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

164
Жатва. Эскиз к картине. 1928—1932. Фанера, масло. 72,8×52,8. На обороте: *№ 22 Эскиз к картин* (далее неразборчиво) *«Жатва» 1909 г.* На подрамнике: *К.Малевич.* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

165
Женщина с граблями. 1928—1932. Холст, масло. 100×75. Справа внизу: *К.М.* (далее неразборчиво). На обороте: *Москва К.М. 1915 г. Супрематизм в контуре крестьянки.* Пост. в 1932 от автора. ГТГ

166
Девушка (Фигура на белом фоне). 1928—1932. Фанера, масло. 84,5×48. На обороте дважды: *Малевич* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

167
[Супрематизм]. Женская фигура. 1928—1932. Холст, масло. 126×106. На подрамнике: *Супрематизм № 35 1915 г. фигур.* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

168
Женский торс. 1928—1932. Фанера, масло. 73×52,5. Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

169
Женский торс. Дерево, масло. 58×48. На обороте: *«Женский торс» Развитие мотива 1910 г Поверх даты: К Малевич 1918* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

170
Голова. Холст, масло. 61×41. На подрамнике: *«Голова» 1912 г* и наклейка с надписью: *№ 35* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

171
Голова крестьянина. 1928—1932. Фанера, масло. 69×55. Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

172
Голова крестьянина. 1928—1932. Холст, масло. 55×44,5. На подрамнике: *Малевич* и наклейка с надписью: *№ 63* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

173
Женский портрет. 1928—1932. Фанера, масло. 58×49. Слева внизу: *К.М.* На обороте: *К.Малевич Malewicz Мотив 1909 год* (поверх даты исправлено красным: *1919*). *Писано красками Досекина Поль Веронез, белило кадмий розовая Поликап «Elido» dankel/* *Женский портрет.* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

174
Голова крестьянина. 1928—1932. Фанера, масло. 71,7×53,8. На обороте: *Малевич I № 13 1910 г. Голова крестьянина.* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

175
Три девушки. 1928—1932. Фанера, масло. 57×48. На обороте: *Три девушки 1910—11 гг* На подрамнике: *Наклеена на подрамник в 1928 г* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

176
Девушки в поле. 1928—1932. Холст, масло. 106×125. На обороте: *1912 Девушки в поле 1912 г. № 26 «Супронатурализм»* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

177
Красная фигура. 1928—1932. Холст, масло. 30×23,5. Слева внизу: *К Ма* Справа внизу: *13* На подрамнике: *Малевич* и наклейка с надписью: *№ 65* Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

178
Торс (Первообразование нового образа). 1928—1932. Холст, масло. 46×37. Слева внизу: *1910 г.* Справа внизу: *КМ.*

Список иллюстраций

На обороте: № 3 «перво-образование нового образа»/ проблема/цвет и форма/и/содержание//Торс». Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

179
Торс (Фигура с розовым лицом). 1928—1932. Холст, масло. 72×65. Слева внизу: 1910 Москва. Справа внизу: К.Мал На обороте: 1910 г. Торс. Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

180
Сложное предчувствие (Торс в желтой рубашке). 1928—1932. Холст. 99×79. На обороте: Malewicz Сложн. предчувствие 1928—32 г. Композиция сложилась из элементов, ощущения пустоты, одиночества, безвыходности жизни 1913 г Кунцево Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

181
Крестьяне. 1928—1932. Холст, масло. 53×70. Слева внизу: К. Malewicz. Справа внизу: 1913 г. Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

182
Три женские фигуры. 1928—1932. Холст, масло. 47×63,5. Слева внизу: К. Malewicz. Справа внизу: 14 г На обороте: К.Малевич 1918.//эск//К.Малевич. Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

183
Спортсмены. 1928—1932. Холст, масло. 142×164. Слева внизу: К.Малевич. Справа внизу: К.Мал. На обороте: Спортсмены К.Мал//супрематизм в контуре «спортсменов» 1915-го. Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

184
Крестьяне. 1928—1932. Холст, масло. 77,5×88. Справа внизу: К.Малев. На подрамнике: 1909 г «Крестьяне» № 18// Малевич. Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

185
Две мужские фигуры. 1928—1932. Холст, масло. 99×79,5. Слева внизу: К М Справа внизу: 1913. На обороте: Инженеръ, чтобы выразить свои целеустановки употребляет тотъ или другой материалъ художникъ живописецъ для выражения цветныхъ ощущений берет ту или другую формы природы. К.Малевич 1913 Кунцево Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

186
Две мужские фигуры. 1928—1932. Холст, масло. 99×74. Слева внизу: К.Малевичъ. Справа внизу: 1913. Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

187
[Супрематизм]. Две фигуры. Холст, масло. 60,5×72. На подрамнике: Малевич На обороте: Две фигуры Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

188
Крестьянин. 1928—1932. Холст, масло. 120×100. Справа внизу: К.Мал. На обороте: К.Малевич 1919 «Крестьянин» Москва. Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

189
Купальщики. 1928—1932. Холст, масло. 98,5×79. Слева внизу: К.Малев 15 г. Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

190
Голова крестьянина. 1928—1932. Холст, масло. 63,5×51. Слева внизу: К.Малевич 15. Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

191
Красная конница. 1928—1932. Холст, масло. 91×140. Слева внизу: К.Малевич. Справа внизу: 18 год. На обороте: «Скачет красная конница (из октябрьской столицы), на защиту советской границы». Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

192
Красный дом. 1932. Холст, масло. 63×55. На обороте: «Красный дом» 1932 К.Малевич. Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

193
Композиция. 1928—1932 (?). Холст, масло. 40×56. Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

194
Пейзаж с белым домом. Около 1930. Холст, масло. 59×59. Справа внизу: К.М На подрамнике дважды: Малевич Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

195
Пейзаж с пятью домами. 1928—1932. Холст, масло. 83×62. Справа внизу: К. Malewicz. Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

196
Автопортрет. 1933. Холст, масло. 73×66. Справа внизу: черный квадрат. На обороте: К. Malewicz 1933 г. (Ленинград «Художник»): черный квадрат. Пост. в 1935 из семьи художника. ГРМ

197
Мужской портрет (Н.Н.Пунин?). 1933. Холст, масло. 70×57. Слева внизу: черный квадрат/К 33 г Пост. в 1940 из Ленинградского Совета. ГРМ

198
Девушка с красным древком. 1932/1933. Холст, масло. 71×61. Слева внизу: черный квадрат/К.Малевич. Справа внизу: 32 г. На обороте: № 8 «Девушка с красным древком» 1933 К.Малевич. Пост. в 1934 с выставки «Художники РСФСР за 15 лет». ГТГ

199
Девушка с гребнем в волосах. 1932/1933. Холст, масло. 35,5×31. Слева внизу: К.Малевич 32. На обороте: № 6 Эскиз к портрету (абстрактный) 1933 К.Малевич. Пост. в 1934 с выставки «Художники РСФСР за 15 лет». ГТГ

200
Девушка. 1932. Холст, масло. 43,5×34. Слева внизу изображение черного квадрата. На обороте: № 7 К.Малевич Голова современн...» девушки На подрамнике: Голова современной девушки Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

201
Портрет. 1932. Холст, масло. 34×25. На обороте: Эскиз головы Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

202
Портрет жены художника Н.А.Малевич. 1934. Холст, масло. 99,5×74,3. Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

203
Портрет жены художника Н.А.Малевич. 1933. Холст, масло. 67,5×56. Слева внизу: черный квадрат. Справа внизу: 33 г Пост. в 1934 от автора. ГРМ

204
Работница. 1933. Холст, масло. 71,2×59,8. Слева внизу: черный квадрат. На обороте: «Работница» № 10 1933 г Малевич Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

205
Портрет дочери художника У.К.Малевич. 1934. Холст, масло. 85×61,8. Слева внизу: К.М. 34/черный квадрат. Справа внизу: — УНА — Пост. в 1940 из Ленинградского Совета. ГРМ

206
Портрет женщины в желтой шляпе. Первая половина 1930-х годов. Холст, масло. 48×38,5. Слева внизу: К Малевич Справа внизу: 1908 г Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

207
Портрет В.А.Павлова. 1933. Холст, масло. 46,5×36,5. Справа внизу: К.Малевич//33. На обороте: черный квадрат в красной рамке/Владимиру Александровичу Павлову от К.С.Малевича Ленинград 1933 г 17 октября. Пост. в 1977 в дар от Г.Д.Костаки. ГТГ

208
Женский портрет. 1930. Холст, масло. 47×41,5. Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

209
Мужской портрет (Портрет ударника). Первая половина 1930-х годов. Холст, масло. 54,5×49,5. На подрамнике: Малевич и наклейка с надписью: № 67 Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

210
Синий портрет. Первая половина 1930-х годов. Холст, масло. 46,5×34,5. На обороте: Эскиз к портрету «Синий портреть» 1907 г отвергнутый Голубой розой Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

211
Портрет юноши. 1933. Холст, масло. 52×39,5. На обороте изображение черного квадрата и подпись: К М 33 г. Пост. в 1936 из семьи художника. ГРМ

Датировка многих произведений К.С.Малевич условна, а в некоторых случаях дата вообще не ставится: Сведения о картинах частично взяты из каталога выставки К.С.Малевича (1988, Ленинград, Москва, Амстердам), частично предоставлены сотрудником ГРМ Е.В.Баснер

М18 Казимир Малевич. Художник и теоретик. Альбом. Тексты Е.Н.Петровой и других. М.: Советский художник, 1990.—240 с.: ил.
ISBN 5-269-00704-5

Альбом посвящен творчеству Казимира Севериновича Малевича (1878—1935) — одного из основоположников не только русского, но и мирового современного искусства. Статьи ведущих специалистов по творчеству К.С.Малевича раскрывают основные этапы его творчества. Впервые в столь полном объеме публикуются произведения художника.

М 4903010000-004 Без объявления
084(02)-91

ББК 85.103(2р-Рус)7

**КАЗИМИР МАЛЕВИЧ
ХУДОЖНИК И ТЕОРЕТИК**

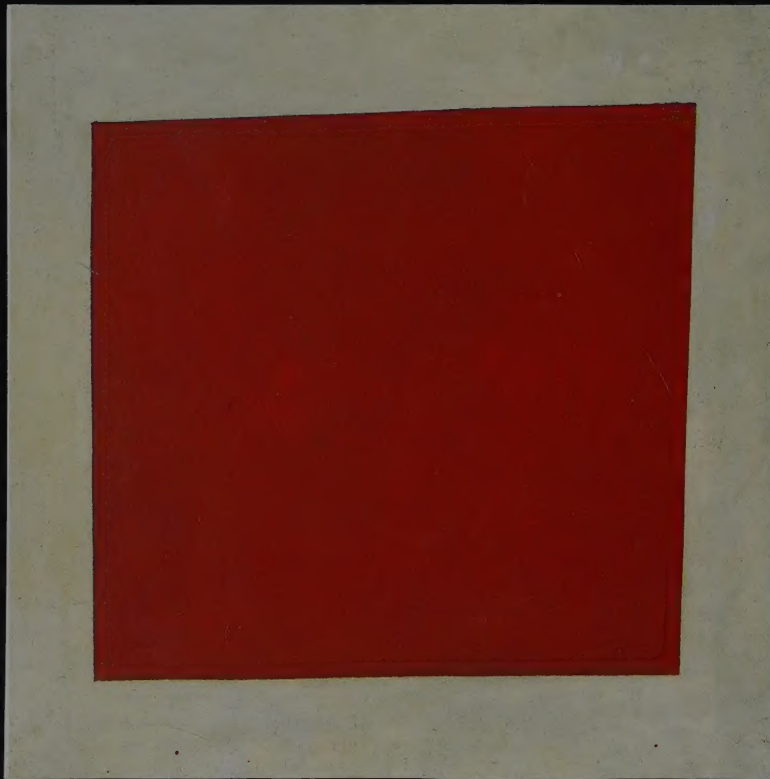
Альбом

Редактор А.Д.Сарабьянов
Художественно-технический редактор
Л.В.Коротеева
Корректор Ю.П.Баклакова

ИБ № 2301
Сдано в набор 21.03.90
Подписано в печать 25.10.90
Формат 70×100/8
Бумага мелованная 120 г.
Гарнитура шрифта гильветика
Печать офсетная
Усл. п. л. 39,0. Усл. кр.-отт. 172,25. Уч.-изд. л. 34,641
Тираж 20000. I завод (1—10000). Зак. № 1303. Изд. № 13-238
Цена 35 руб.

Издательство «Советский художник»
125319, Москва, ул. Черняховского, 4а

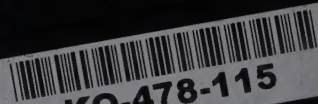
Набрано в Экспериментальной типографии ВНИИ полиграфии
103051, Москва, Цветной бульвар, 30
Ордена Ленина типография «Красный пролетарий»
103473, Москва, И-473, Краснопролетарская, 16



ISBN 5-269-00704-5



9 785269 007045



KQ-478-115